上海高校音乐人类学E-研究院　西方音乐人类学经典著作译丛　主编　洛　秦

Music in Art

艺术中的音乐

原英文期刊主编　扎德拉维克·布拉泽科斯［美］
（Zdravko Blažeković）
中文版主编　洛　秦
副主编　李　玫　刘　勇
审　校　洛　秦　李　玫

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

上海高校音乐人类学E-研究院　　西方音乐人类学经典著作译丛　　主编 洛 秦

上海高校音乐人类学 E-研究院建设计划项目资助　项目编号: e05011
上海音乐学院国家重点学科建设项目　项目编号: 21062

Music in Art
艺术中的音乐

原英文期刊主编: Zdravko Blažeković

中文版主编: 洛　秦
副　主　编: 李　玫　刘　勇
校译/审校: 洛　秦　李　玫　刘　勇

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

艺术中的音乐 / 洛秦主编. — 上海：上海音乐学院出版社，2014. 10

ISBN 978 - 7 - 80692 - 978 - 0

Ⅰ. ①艺… Ⅱ. ①洛… Ⅲ. ①音乐—关系—视觉艺术—研究 Ⅳ. ①J60 - 05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 213724 号

丛 书 名 上海高校音乐人类学 E-研究院・西方音乐人类学经典著作译丛

主　　编 洛　秦

书　　名 艺术中的音乐

原英文期刊主编 Zdravko Blažeković

中文版主编 洛　秦

副 主 编 李　玫　刘　勇

责任编辑 范进德　杨成秀

装帧策划 洛　秦

装帧指导 高传林

封面设计 徐　炜

出版发行 上海音乐学院出版社

地　　址 上海市汾阳路 20 号

排　　版 永正彩色分色制版有限公司

印　　刷 上海天华印刷厂

开　　本 787×1092　1/16

印　　张 35. 75

字　　数 700 千

版　　次 2014 年 10 月第 1 版　2014 年 10 月第 1 次印刷

书　　号 ISBN 978 - 7 - 80692 - 978 - 0/J. 946

定　　价 110. 00 元

出 品 人 洛　秦

中文版序言

Zdravko Blažeković
（*Music in Art* 主编）
荆 藤 译
李 玫 校译

这本译文集的论文皆选自《艺术中的音乐》(*Music in Art*)。该刊由纽约城市大学研究生院的音乐图像学研究中心(RCMI)出版，旨在研究音乐图像学以及音乐和视觉艺术之间的相互关系。

音乐图像学研究中心成立于1972年，由杰出的美国音乐学家巴里·布鲁克(Barry S. Brook，1918～1997)创建，旨在收集和研究与音乐历史相关的图像资料。在该中心成立之初，音乐图像学学科还处于萌芽时期，其研究方法也刚开始形成。布鲁克意识到进行充分研究的前提需要研究者掌握大量的图像资料，因此他花了大量心血对收藏在美国博物馆的相关视觉文物和收藏品进行整理与分类。布鲁克的这些努力大大拓展了研究中心阅览室的文献能力，该中心目前拥有一批用于研究音乐历史、乐器学与视觉资源相关的书籍和期刊，并拥有约12,000件西方艺术作品的复制品。这些复制品表现了不同的音乐场景、乐器以及音乐家。依托如此丰富的参考资源，现在研究中心已经能够为来自纽约城市大学研究生院准备攻读博士的研究生提供研究支持，并且满足海外访问学者特定研究项目的研究需要。学术会议是交流与创造的沃土，研究中心从一开始就积极致力于组织各种会议。到目前为止，研究中心已经成功主办了12场会议，其中的一些会议曾与国际图像音乐检索库(RIdIM)、管风琴历史协会(the Organ Historical Society)、国际传统音乐学会(ICTM)音乐考古学分会以及大都会艺术博物馆等相关组织共同主办。

1975年，中心创刊出版了《国际图像音乐检索库/纽约城市大学音乐图像学研究中心时事通讯》(*RIdIM/RCMI Newsletter*)，此刊意在发布研究项

目和研究活动的信息。随着该学科的发展，新增研究成果对其传播途径又有了新的要求，因此《时事通讯》于1998年改版为年度期刊《艺术中的音乐》(*Music in Art*)。在过去的15年间，该期刊紧随学科发展的步伐，发表了大量基于不同研究方法、与该学科相关的丰富议题的文章。在这些文章中，视觉材料是用于拓展我们对音乐认知的一种新资源。

✣　✣　✣　✣　✣

在不同文化中，与音乐史和音乐环境相关的各种图像资料不计其数，类别从图片到具象艺术或抽象艺术，从音乐理论文本上的插图到乐曲手稿或文学稿本中手稿的装饰性插图，从源于口头流传故事的插图到音乐表演和乐器的描述，从乐器上的装饰到音乐剧场上的场景，此外还包括建筑的样式及其装饰、音乐表演的场地、对举办音乐盛会和销售乐器的广告，或者对精心打造的专辑和乐谱的设计等。这本译文集所翻译的文章展示了西方音乐学关于视觉资料研究方向的多样性，并在不同地区分别选择了案例（亚洲尤其是中国、南美和北美、欧洲）。基于视觉来源的研究中一个最大的主题是乐器学以及乐器的发展，这本文集举了四个研究案例，每个案例来自不同的大洲，主要是关于乐器的发展和被接受的研究。约瑟夫·卡明斯基(Joseph S. Kaminsky)使用图像学资料证明了西非前殖民地时期象牙喇叭的存在。象牙喇叭在15世纪葡萄牙人到达非洲西海岸时被大量生产。然而，在西非早期阿坎人(Akan)殖民地发现的一个横向的象牙喇叭肖像表明，热带雨林北部乐器的分布超出了葡萄牙人影响的范围，该喇叭的吹口放在一个壶柄上。荷兰人对1602年在几内亚海岸制造的象牙喇叭的插图说明这些象牙喇叭的制造如此之精细，不可能是由15世纪的象牙喇叭发展过来的。关于这些乐器在西非的来源，卡明斯基将它们与中世纪欧洲吹象牙喇叭的天使插图联系起来，该插图多次出现在《圣约翰启示的评论》(*Commentary on the Apocalypse of St. John*)一书中，该书由8世纪的西班牙僧侣Beatus de Liébana撰写。书中这些插图也许暗示了在中世纪早期象牙喇叭的使用已经很流行，甚至Beatus早期的手稿中也许还暗示了，在迦太基这个国家，整套象牙喇叭的使用或许在4世纪就已经开始了。

犹太人音乐历史中的管风琴总带有负面的属性，这主要是其宗教归属造成的。约阿希姆·布劳恩(Joachim Braun)调查了犹太人音乐思维和音乐实践中对乐器接受的改变过程。他通过查阅考古学上的证据，证明管风琴与3-4世纪的撒玛利亚人有关。文艺复兴时期中关于犹太人的管风琴记录表明这些管风琴似乎是约书亚(Joshua ibn Ga'on 13～14世纪)的手稿中所绘的庙宇乐器 *magrephah*。稍晚的希伯来语手稿中有关于管风琴用于犹太

教堂的记载，也为该乐器后来成为犹太音乐的一部分做好准备。

马克·豪威尔(Mark Howell)根据考古记载，探寻了古代中美洲(现在的墨西哥和中美洲)土著缝鼓的起源，这些缝鼓在该地区使用，并一直流传到现代。该乐器看起来像是中美洲文物中的一件，这些文物与低地文化和高地文化有关，尽管缝鼓的发展可能始于低地地区，稍后则逐渐向高地传播。

玛利亚格拉吉雅·卡洛内(Mariagrazia Carlone)则展示了即便是那些非常著名的西方乐器也有可能很难分类，因为那些琉特琴、双颈琉特琴和短双颈琉特琴的区别在于不同的定弦调律。为了区别各种琉特琴的类型以及定义它们的名字，我们很有必要知道这些乐器是如何调律的。因此仅依靠图像资料上所呈现的某一种琉特琴的信息往往难以准确区分具体的不同类型的琉特琴。此外，在主要的和辅助的音乐学资料中关于琉特琴各个类型的正确名字的称呼也有分歧和混淆，比如"双颈琉特琴"、"短双颈琉特琴"、"长双颈琉特琴"等等。这篇文章为从16世纪到18世纪晚期，琉特琴从盛期到消亡期间，欧洲主要类型的琉特琴图像分类提出了建议，该建议要求图像分类只根据各种琉特琴的外部特征而不包括调律来分类。

与乐器图像志调查研究相关的还有乐器本身、乐器形式、制作材料、装饰以及那些为我们进一步了解乐器提供重要信息的特征。例如某件乐器，某些社会阶层人士曾经在某一次或者某种场合下弹奏过，或者只是将其作为社会地位的象征等。有三篇文章讲述了这些研究方法。赫伯特·荷伊德(Herbert Heyde)展示了纽约大都会艺术博物馆和辛辛那提艺术博物馆收藏品里两件龙形乐器。纽约博物馆最早的收藏者，玛丽·伊利莎白·亚当斯·布朗(Mary Elisabeth Adams Brown，1842～1918)将该乐器称为19世纪的低音管，而辛辛那提艺术博物馆却将该形状的乐器定义为18世纪意大利的乐器。两个博物馆的龙形乐器都是由两个分离的半边组成，在尾部形成了一个通风管路。很明显它们是根据相同的声学原理制作的，这一点无论是在西方还是东方的其他乐器中都几乎看不到。这表明这些乐器并不为专业音乐家所使用，但也需要根据不同的标准对其进行判断。根据这些乐器的外形条件、风格和使用环境等迹象推测，这些乐器可能是巴洛克乐器，用于戏剧或者宫廷节日的哈迪斯场景的舞台表演，或者用于戏剧表演中的伴奏。

第二个例子来自于中国，展示了最早的乐器"琴"的制造者在设计乐器调弦钮时的工艺技巧和想象力。经典的"琴"的形制经过了许多世纪的发展，现在能够找到的最早的琴是在湖北省随州曾侯乙墓，与著名的65枚编钟

（公元前433年随葬）一同出土的。与经典形制不同的是，古代的琴上的调弦之间隔得很紧凑，演奏者需要使用调音柄来调音。在琴的一头，由铜或者银制作的调音柄有一个小凹槽，刚好用于放置琴栓；而琴的另一头则是一琴柄，上面装饰豪华，有各种动物和人物。博·拉韦格伦（Bo Lawergren）对19件收藏在博物馆的古琴钥匙作了记录。

第三个例子是关于中国古代滇国的青铜乐器。它们从战国中期（公元前475～221）到东汉初期（公元25～220）在云南中部地区盛行。古滇国具有独特的青铜器文化，其中以保存下来的铜鼓、从鼓形移植而成的铜壳类响器、编钟、匏壳类葫芦笙乐器等为代表。王玲的研究表明铜鼓的纹饰在初期以太阳和菱形图案为主而渐渐趋向多样，演变出飞翔的白鹭、太阳、牛、舞蹈者和鹿等。一些保存完好的铜壳类响器上生动的音乐场面展现了铜鼓的演奏场景。在这个地区发现的一件铜制匏类乐器（葫芦笙）则被认为是中国最早的吹奏乐器。音乐家演奏吹奏乐器的方式表明，虽然这一乐器已经产生了两千多年，但从被发明那时起到现在，其造型设计和演奏方式一直没有改变。滇国的许多青铜器上都刻有音乐和舞蹈的图案，这些图案或与传统仪式有关，至今一些云南的少数民族仍然还延续着这些传统仪式。

图像志研究的另一个方向是了解某一地区或者某一种表演实践中音乐活动的动态。我们研究了18世纪在伊斯坦布尔的土耳其宫廷和19世纪中国和美国的几个案例。杜里特·克勒比（Dorit Klebe）研究了年龄在10到18岁之间、穿着奇异、从16世纪起就在奥斯曼土耳其宫廷做专业乐师的那些男孩。他们身穿妇女的衣服，表演舞蹈，并且演奏打击乐器，或者一边唱一边弹奏其他乐器，有时表演中还要加入一些特别的肢体动作。科林·许恩斯（Colin Huehns）则向我们展示了19世纪中国的胡琴。因为胡琴在刘天华于20世纪二三十年代推行改革之前，演奏人群通常都是社会的底层群众，例如乞讨者、剧场人员、妓女、乡下人等等。当时的中国政府的官方文献中几乎没有关于这些活动的图像资料的记载，而当时学者虽然是能够收集记录这些资料的最重要的人群，却也未能对胡琴早期的发展充分关注。然而，中国在十八九世纪用于出口的水彩画却填补了空白，由于是为西方人所画，这批水彩画往往不受当时社会文化内涵的影响，所以其内容包括刻画细致的胡琴演奏者，有可能是“娱乐业”的妇女。这些画展示了许多乐器构造和演奏技巧的信息，同时还有关于服饰、社会地位甚至整体场面的图像。事实上，这些图像可能是现存最完整最精准的相关资料。

几乎也在这个时期，美国长岛的本地肖像画家威廉·西德尼·芒特（William Sidney Mount，1807～1868）也创作了与音乐活动相关的图像作

品。克里斯托弗·J. 史密斯(Christoher J. Smith)的研究表明,如同中国为欧洲市场所作的水彩画反映了胡琴演奏的社会阶级性一样,芒特的油画也展示了在美国大西洋沿岸的市中心街上,阶级、种族、经济、人口和多种音乐流派的融合,以及英国凯尔特族裔和非洲裔美国人之间的互动等。在作品中,芒特为我们提供了相当精确、可靠、有价值的相关的音乐学数据。他自己就是一位小提琴演奏者、音乐制作人、舞者和乐器收藏者,他于19世纪二三十年代在纽约度过了自己的事业形成期。他的绘画显示出极高的音乐洞察力。

就研究古典时期的音乐生活来说,图像志资料可能比其他任何媒介都要重要。目前已知有记谱的音乐作品并不多,已知的关于音乐的文字资料并不明确,因为涉及音乐的文献大多出现在哲学文本和戏剧文本中,考古发掘中也鲜见乐器的发现。因此,图像志资料尤其是希腊红陶花瓶和黑陶花瓶有助于我们了解音乐制作,是研究乐器及乐器象征意义的重要资料。埃伦·冯·科尔(Ellen Van Keer)在其论文中,对有限的文本和大量图像中有关古希腊神话中关于玛尔叙阿斯和阿波罗的资料进行分析。通过将音乐学和神话学的观点结合研究的方法,她论证了在音乐历史和宗教历史研究中,文本资料和图像资料之间相对独立又互补的关系,及关于音乐神话视觉再现研究中的学科互助性。对玛尔叙阿斯神话的图像综合研究有助于我们走出研究思维的陈规,了解希腊神话和音乐中的大量信息及多样性。希腊人认为,与玛尔叙阿斯相关的阿芙洛斯管不只是命运多舛、不合礼仪、低人一等的乐器,而且还是与所谓的高人一等的基萨拉琴相对立的乐器,玛尔叙阿斯与阿波罗也是完全对立的。但是事实上,不仅阿芙洛斯管和基萨拉琴是互补的,图像志和文献学,音乐学和神话学,甚至玛尔叙阿斯和阿波罗都是互补的。

有一组文章说明不同类型的视觉资料和媒介能够为音乐生活提供证据。比如即便有一些岩画已经被程式化而大部分细节都已消失,但仍然能够为了解早期文化中的音乐提供重要信息。在中国西南部的云南省临沧市沧源佤族自治县于20世纪60年代到80年代发现了10处崖画,大约刻于3500年前到2500年前。这些崖画刻画了打猎、觅食、劳作、战争、包含砍头献祭的仪式、狩猎舞、羽衣舞、盾牌舞等等,这些场景具有重要的象征意义。崖画上的舞者都是成组或者成排,手牵手或者围成圈。沧源崖画创于部落时代,当地还没有形成一定的族群。后来,原始部落开始慢慢分裂,发展成若干族群,所有这些族群都保持了他们先人的文化。王玲根据现在居住在这一地区的佤族和傣族的习俗,认为崖画上舞蹈、音乐的场景与这一地区佤

人、傣人习俗相一致。

按照我们对西方中世纪知识分子所做学术努力的了解，手稿上的标记插图有极其重要的意义。那些解释说明文本的图片，装饰性的姓名首字母的大写，页面内及后来添加的标注，并不是原著者或者编辑装饰者的标记，而是出自那些非原著者、读者或者使用者之手。罗西娜·巴克兰(Rosina Buckland)研究了一本从中世纪英国流传下来关于音乐参考文献的最重要手稿——《勒特雷尔圣诗集》，该书现收藏于大英图书馆，藏书编号42130。该手稿有大量的装饰性标注，这些标注大概作于1325至1340年代早期，是为林肯郡的一位爵士所做。这本手稿的许多页面上都有旁注和首字母装饰性图案，还有一些人形怪兽正忙于制作音乐。作为诗歌和赞美诗的雏形，这部圣诗集是由个人奉献或者在弥撒中用于大声背诵或者吟唱的。这种口头文学的品质就反映在《勒特雷尔圣诗集》正式的文本或者插图中，而且还使用了与音乐相关的图像。《勒特雷尔圣诗集》因此被认为是对实际表演的真实记载。在14世纪，根据这本书里所记载的乐器使用，可见神学对音乐的态度是有区别的。因此，该书中的音乐意象不应该只是简单地被看作是音乐实践的反映，而且还应该是具有某些象征的可能性。《勒特雷尔圣诗集》中关于音乐意象的图像，传递出深思熟虑的观点，那些完全对立的形式意味着音乐可以是理性或礼拜式和堕落与邪恶并置的。

近几年，肖像研究在研究作曲家和音乐家的社会地位以及接受史方面变得重要起来。在众多著名钢琴家中，有大量为弗朗兹·李斯特所作的肖像画，给人印象深刻。如果我们把这些肖像画与尼古拉·帕格尼尼和西吉斯蒙德·塔尔贝格的肖像相比(学院派肖像和漫画肖像)，我们会发现弗朗兹·李斯特的肖像画与那些肖像很不一样，与此同时还可以发现弗雷德里克·肖邦的肖像最能表现他的个人气质。弗洛朗斯·热特罗(Florence Gétreau)通过使用同时期的文献比较这些图像资料，解析了在19世纪巴黎“音乐会壮景”中，演奏家和观众之间关系的特定变化。

另外一个在近几年受到欢迎的研究主题是研究乐器制作人或者音乐创作人为了推广他们的项目所做的宣传广告。从1830到1930年，铜管乐器的画像见证了此期间的重大文化变迁，这些乐器图像反映了乐器本身的文化意境和表演风格。特雷弗·赫伯特(Trevor Herbert)研究了欧洲铜管乐器制造商和出版商所使用的广告和图片，以及20世纪20年代美国康萨尔玛公司的广告活动。他的研究焦点是军队图像和军队认可在19世纪和20世纪铜管乐器市场销售以及铜管乐队形象塑造两方面的重要性，以及军乐在20世纪20年代被淘汰的方式。纸币图像是一种特别的广告形式，它们起到构

建国家形象的作用。玛丽安·玛丽安-芭拉萨(Marin Marian-Bălaşa)解析了国家作为掌管货币的机构，在20世纪停止了仅以权利象征符号来进行自我宣传的方式，取而代之的是通过推广公民价值和文化象征。随着以图像宣传强调国家文化，国家开始推广自由和慷慨的理念。在这种环境下，音乐使服从统治者的观念变得有魅力而易于接受，这正是最高权力者所期望的。作者以欧元作为例子，用来观察民族主义和世界大同主义、本地象征和联邦政策之间的政治斗争。钱币上有无音乐图像正好讲述了一个关键性但又模棱两可的话题。

有三篇文章分析研究了建筑物及其装饰。杰伊·卡普拉夫(Jay Kappraff)和欧内斯特·G. 麦克莱恩(Ernest G. Mcclain)分析了帕台农神庙的比例，发现外殿长、宽和高之间的比例和内殿长、宽比例构成了一个五声音阶。该分析为研究其他希腊神庙和更好地了解毕达哥拉斯对希腊典范的影响提供了有力证明。罗萨里奥·阿尔瓦雷斯·马蒂内斯(Rosario Álvarez Martínez)研究了西班牙罗马式艺术中的早期音乐场景。它们被保存在西班牙哈卡教堂墙面、圣地亚哥德孔波斯特拉 (Santiago de Compostela) 大教堂入口处的拱门门楣上、莱昂(León)圣伊西多罗(St. Isidoro)教堂墙面和圣多明戈德西罗斯(Santo Domingo de Silos)修道院的回廊浮雕。这些场景呈现了大卫王和启示录里长老相处的场景，这些场景有些有音乐家伴随在场。国王在图中总是手握拜占庭帝国时的里拉，他的侍者则手拿具有象征性的三角形或正方形索尔特里琴。那些生活在被乐器学知识充斥着的世界里的雕塑家们，在创作音乐意象的时候，并不像我们以为的那么受这些理论的影响。更多的时候，他们对于乐器的了解是基于注释文本、寓言文本和其他文学作品中的描写。即便在某些情况下，雕塑家有时候会在作品中介绍他所看到的或者听到的乐器知识，但是他们也只是仅凭记忆来呈现作品，因而很容易漏掉一些细节。将目光从中世纪教堂墙面移到中世纪晚期德国城市民居的墙面，我们看到，随着中世纪晚期城市文化的发展，贵族、交易商、商人和工匠开始修建与各自社会地位相当的房屋。富有的城市人通过装修豪华的房间和精美的建筑墙面来显示他们的财富和社会地位。瓦尔特·萨尔蒙(Walter Salmen)研究了吕贝克、苏黎世、迪森霍芬和维也纳那些装饰有彩绘横幅、壁缘、盾徽和叙事画的宴会厅及舞厅，还有兰斯、格丹斯克、爱尔福特和贝希特斯加登等等城市一些墙面上有绘画和雕刻壁缘的房子，这些墙面上的图案涉及乐器、舞蹈及音乐制作。

用同样的方法，泰瑞·米勒(Terry Miller)在研究泰国佛寺壁画的文章中证实了绘画者是怎么描绘他们所了解的佛陀生活和许多本生故事的。画

匠在绘制这些故事时，更倾向于描画日常生活场景，因为他们了解这种场景。这些场景包括娱乐、仪式和精彩表演。这些壁画多彩地描画了许多乐器、器乐合奏、剧场演出、仪式和舞蹈等。尽管有时候不够准确，但这些生动的图像资料为我们了解泰国音乐的历史打开了一个窗口。米勒从这些壁画中总结出来一个重要结论：由于这些壁画是在干石膏上描画，因此很容易恶化，需要定期地重新绘画，就很难保证修复的画面内容真实反映了原景。因此，研究者必须谨慎对待视觉材料创作时间的信息。

目前有一种研究方向并不是严格意义上的图像学研究，而是与视觉艺术和造型艺术相关联，研究分析音乐和艺术作品之间的对比及其相互影响。对音乐作品这样的分析是受到视觉艺术的启发，劳伦斯·L. 迪阿冈-杰克昆(Laurence Le Diagon-Jacquin)采用了欧文·潘诺夫斯基(Erwin Panofsky，1892～1968)创造的艺术品分析法进行相关研究。

这个方法有三个阶段，潘诺夫斯基称之为“意义的层次”。第一层次为所有能直接察觉到视觉各个方面(形式、体积和颜色)的特性。艺术品的这些特点也能在音乐作品中找到对应的动机和主题。第二个层次与画面图像、故事和寓言相关。这些与音乐作品中一系列有意义的主题分布相对应。第三个层次即作品的内容。而作品内容可以通过音乐形式来表达。这种分析方法通过分析弗朗兹·李斯特的音乐作品、拉斐尔和威廉·冯·考尔巴赫(Wilhelm von Kaulbach)的绘画作品之后得到论证。杜伊卡·斯莫耶(Dujka Smoje)这篇论文中分析了乐曲写作的灵感来源于绘画，在她的文章中分析了瑞士画家雅各布·韦德(Jakob Weder，1906～1990)灵感来源于音乐的绘画作品，指出艺术作品的创作灵感可以来源于另一种艺术品。

韦德主要是基于十八九世纪的作品(格鲁克、亨德尔、舒伯特、舒曼和勃拉姆斯)，特别是从巴赫作品中获益，构思创作了他的51幅《色彩交响乐》抽象画。韦德的目标是以算数关系形成对颜色的客观评价。他为调色创造了一个类同于音乐上“调音”的方法，这就形成了艺术与音乐的内部联系，这种内部联系形成于他作品的材料基础。他在颜色领域的研究为创造过程提供了理性基础，这个理性基础服务于主题思想、主观的心理阐释以及音乐样式的表达。

南希·诺文伯尔(Nancy November)在她的文章中论证了19世纪早期的弦乐四重奏曲里蕴含的视觉意识形态能够为了解这一时期关键性问题提供帮助。这些思想意识讲述了同龄人之间需要通过音乐寻找一种真挚的交流模式和表达方式，并引起了音乐内在氛围的不稳定状态。在19世纪早期产生了两种关于弦乐四重奏的重要视觉意识，即认为弦乐四重奏是一种用

可见的隐喻来表现音乐思维的系统。依当时法国理论家和演奏家关于剧院隐喻的说法而言,他们认为,一个人对于音乐作品的体验重要又不可或缺的部分来自于他们对于弦乐四重奏的视觉效果和表述行为的本质理解。相比之下,德国艺术家和作曲家们更倾向于用弦乐四重奏中假定未被展示出的美学特性和其音色的"干净纯粹"来定义他们所谓"真正的"弦乐四重奏。他们截然不同的观点被弦乐四重奏的隐喻所掩盖,这个隐喻即弦乐四重奏恰是有声的秘密篇章。随着时间的推移,在19世纪这种关于"真正"的弦乐四重奏的德国意识开始屈服于一般而言的关于室内乐的狭义观点,这种狭义观点是基于音乐的表演形式和聆听形式而形成的。关于这个可争辩的概念至今仍然存在,19世纪早期法国人关于弦乐四重奏的观点有助于开阔我们今天对该音乐形式的观察视野。

最后,用这两篇文章为该书结尾是再合适不过的了。其中一篇文章研究了西方视野下的土耳其,另一篇文章研究了中国和日本乐器。在18世纪早期,装饰艺术中使用来自东方的主题是非常流行的,在这些主题中有很多亚洲乐器的图像。通常情况下,艺术家对这些乐器的形状和演奏性能只有模糊的概念,但是他们却认为这些乐器本身具有很大的象征意义。达里亚·科特(Darja Koter)呈现了18世纪东方风格和具有中国艺术风格的例子。由约翰·约瑟夫·卡尔·亨里奇(Johann Josef Karl Henrici ,1737~1823)所做的《东方宫廷音乐会》(1786)和《琉特琴音乐会》(大约作于1986)两幅画描绘了18世纪后期欧洲贵族试图模仿土耳其宫廷的音乐生活场景。同样,在斯洛文尼亚的多尔纳瓦宫邸墙布上大概作于1750年的画上也体现有中国艺术风格。其所表现的场景效仿了17世纪意大利喜剧艺术那些奇异怪诞的雕刻以及虚构的中国生活场景。这些有代表性的乐器看起来是欧洲风格的,但其奇异的外形却明显让人感觉到其象征意义远远高于严格的音乐意义。解释画中具有东方风格的这种研究风尚一直持续到19世纪,其中亨利·约翰逊(Henry Johnson)分析了但丁·加布里埃尔·罗赛蒂(Dante Gabriel Rossetti,1828~1882)的两幅描绘日本十三弦筝的画作。画像中所示乐器是那时期日本文化中最具代表性的乐器体现,对该主题的研究不仅能清楚阐明该乐器在英国艺术品中的存在,还可以了解该乐器在日本音乐历史上的地位。这样的艺术作品是重要的图像学证据,它们能够通过艺术家和他所使用的材料传递出社会和文化相关联的信息,也只有通过对这些艺术作品中的乐器特色进行批判性的审视,才能真正了解这幅画作为研究日本乐器历史文献的真正意义。

✣ ✣ ✣ ✣ ✣

在庆祝音乐图像学研究中心成立40周年之际，能够出版这本中文译文集，这对研究中心和中心的期刊 *Music in Art*(《艺术中的音乐》)来说都是无上的荣誉。在此特别感谢在译文集编辑出版过程中给予极大帮助的各位同事，没有他们，该合集不可能顺利出版。上海音乐学院出版社社长洛秦先生对该书的出版和翻译工作给予了多方面的帮助指导。来自北京的中国艺术研究院音乐研究所的李玫女士在合集出版过程中投入了极大的精力，她倡导将此书运用于对图像资源的解释研究法的教学中，并借此推进中国音乐图像学学科实践。她和来自北京中国音乐学院的刘勇先生在该书的编辑和翻译校对上投入了大量心血。在此，我衷心感谢以上诸位给予的帮助。能够有这样的同事和朋友，对我来说是无比荣幸的。

编者序
视觉艺术中的可视性声音
文化维度及其意义
——音乐图像学的独特性与不可替代性

洛　秦

一、前　言

中文版《艺术中的音乐》文集即将付梓出版，它的问世是一个学科发展、学术追求、学人合作与机缘的结果。

中文版《艺术中的音乐》文集选辑于英文期刊 *Music in Art—International Journal for Music Iconography*。*Music in Art* 是目前国际上最重要的音乐图像学期刊，它由美国纽约城市大学(New York University)音乐图像研究中心(Research Center for Music Iconography，英文缩写 RCMI)主办，为纽约城市大学研究中心的一个项目。

对于中文版《艺术中的音乐》文集的出版，我作为中文版的主编和出版人，首先要感谢美国城市大学教授、国际传统音乐学会(ICTM)音乐图像学分会负责人、国际音乐图像学期刊 *Music in Art* 的主编 Zdravko Blažeković 先生，没有他的支持、推动和提供无偿的翻译版权，我们不可能有今天的中文版《艺术中的音乐》。

早在 2007 年，经李玫教授的引荐，我与 Zdravko Blažeković先生在上海

曾经数次商谈关于中文版《艺术中的音乐》的出版[1]，以及通过多次电子邮件讨论相关事宜。虽然我已经从大量的文章中筛选了入选篇目，确定了文集的出版规模和学术及翻译主旨，而且 Zdravko Blažeković先生也积极提供了无偿翻译版权，但是，由于寻觅和组织合适的翻译团队及经费等问题的困难，该项目几年来一直没有得到实质性的开展。

这一项目的真正实施要特别感谢李玫教授。不仅由于她向我引荐了该选题和 Zdravko Blažeković教授，而且更由于她积极支持中文版《艺术中的音乐》的翻译工作。2010 年末当中国音乐学院确定要在 2012 年秋举办"音乐图像与东西文化交流国际会议"(Musical Icons and East-West Cultural Exchange——ICTM 音乐图像学分会第 11 次大会)，李玫教授立即告诉了我这一令人激动的学术信息，希望我能将中文版《艺术中的音乐》项目重新开启。在她的支持下，我与她合作，分别物色了翻译人员，组织了一支非常优秀的翻译团队。同时，我们分别担任译稿的审校，这是一项需要高度责任感和具备良好翻译素养的工作。非常感谢李玫教授的敬业精神和严谨的学术风格，没有她的支持与合作，中文版《艺术中的音乐》这项繁重的翻译工作不可能完成。

另一位需要感谢的是刘勇教授。不仅因为他具体操办本次会议，而且因为他在中文版《艺术中的音乐》的翻译中同样起到了重要作用。他参与物色译者，以及对文集中数篇文章进行了认真仔细的校译工作。在递交给我的校译文稿中，留下了李玫和刘勇教授的大量心血和智慧。当然，更应该感谢参与这本文集翻译的所有成员，从他(她)们的翻译中，我也学到了很多，这是我们团队共同的成果。没有这些同仁支持和参与，中文版《艺术中的音乐》可能将永远是一个无法实现的愿望。

二、选目与安排

自 1998 年 *Music in Art* 定期出版以来，经过十余年的积累，它产出了大量的音乐图像学成果。在二十余期百余篇的论文中，如何选择适合于中国音乐学术语境的内容，能够在有限的资源和篇幅中，有效地促进音乐图像学

---

(1) 需要说明，2003 年由长江文艺出版社曾出版发行过中文的《艺术中的音乐》，可能由于翻译人员对于音乐专业，特别是对于音乐图像学领域的知识及学术能力所限，翻译质量存在着很大的问题，该文集出版后并未引起学界应有的反馈和重视。因此 Zdravko Blažeković教授才决定重新寻找翻译者和出版社，希望出版一本翻译质量更好、学术水平更高、选辑内容更适合于中国音乐学术界的文集。

在中国的建设与发展，这是一件具有很大挑战性的工作。

选目工作是2008年进行的。经过阅读和思考，我决定从2002年至当时刚出版的2007年*Music in Art*所刊载的文章中进行选择，不仅因为这六年间的文章内容丰富、多样，而且因为这些成果逐渐展示了音乐图像学作为一个专门的研究领域已经趋于成熟，其独特的学术范畴、研究方法，以及文化维度及其寓意开始呈现。同时，也由于其中有不少涉及中国音乐及其文化的研究成果。正如*Music in Art*的主编Zdravko Blažeković先生在本文集的中文版《序》中所介绍的那样：

> 在不同文化中，与音乐史和音乐环境相关的各种图像资料不计其数，类别从图片到具象艺术或抽象艺术，从音乐理论文本上的插图到乐曲手稿或文学稿本中手稿的装饰性插图，从源于口头流传故事的插图到音乐表演和乐器的描述，从乐器上的装饰到音乐剧场上的场景，此外还包括建筑的样式及其装饰、音乐表演的场地、对举办音乐盛会和销售乐器的广告，或者对精心打造的专辑和乐谱的设计等。

鉴于一本文集的篇幅和不同内容之间的平衡，我最后确定了26篇文章，并根据我在阅读中形成的思路，将这些文章分为了三个部分，这些文章按照以下的分类，以及发表的时间顺序进行了编目。

上编：图像中的乐器叙事。这部分是文集主要内容，共有11篇文章，都是围绕乐器为内容所展开及以图像学资料为依据的研究。其中所涉及的内容包括：依据雕塑图像进行乐器复制研究中所必须考虑的造像技术、制作方式以及象征意义，乐器画像中暗示的社会阶层、娱乐与性文化的特征，乐器起源及传播所反映的文化信仰与交流，乐器在犹太宗教信仰与仪式中被接受和认同的过程，广告中呈现的乐器消费与社会生活的关系，乐器遗物及其图像所保留的古老民俗乐舞信息，已消亡乐器的图像志分类方法，绘画中的乐器作为文化交流的见证，乐器部件及其装饰所体现的宇宙哲学意义，乐器图像中保留的殖民文化遗迹，以及对于所谓乐器的专业性与道具性分析。

中编：视觉艺术中的音乐表述。上编文章中有几篇关联绘画与广告等视觉艺术内容，但它们的主题是乐器。中编包含的是多种视觉艺术形态中所涉及的音乐内容，共有八篇成果，探讨的论题有：民居建筑图像中的音乐主题，音乐内容的饰件所呈现的东方风格的表现方式与象征意义，绘画作品对音乐创作设计结构的高度模仿，神殿建筑的各个部分数据与希腊“音乐”和谐数学比例的关系，从材料、象征、内涵三个层面来探讨视觉艺术和音乐

作品之间的关系，寺庙壁画中的音乐图像所表现的相关历史文化语境，崖石刻画上的舞蹈具象资料所反映的史前人类宗教和艺术活动，以及结合草图肖像、曲谱手稿、自传资料和图像志的方法，分析绘画作品中的音乐场景及其文化语境。

下编：音乐形象中的文化寓意。虽然本文集的范畴为音乐图像研究，但事实上涉及了音乐的方方面面，特别是下编中的成果论及了圣诗文本和书页图案与音乐表演的象征关系，货币装帧上的音乐图像所暗示的国家合法性和文化表征，通过书信和手绘明信片及乐器收藏爱好等探讨生活情趣对于作曲家的影响，以音乐学的方法研究大量器皿装饰品图像中所蕴藏的神话寓意，戏剧作品与陈列室作品所反映的弦乐四重奏的视觉意识形态，以肖像画为材料探讨不同音乐家之间的各异艺术风格，通过图像资料的诠释印证女性化男职业音乐家职能的历史存在。

三、问题与思考

本文集的翻译是一项艰难的工作。首先遇到的是26篇文章所涉及的各个不同学术和文化领域的专业知识，例如绘画、宗教、数学以及西方作曲和中国古代音乐的内容。为此，根据翻译者的学术领域和专长，安排了相应的文章。从译文中，读者可以细心地读到翻译者们所花费的心血，特别是大量的译者注体现了翻译者的专业知识和精神。其二，为考虑各类专业名词、特定术语、人名地名、格式体例尽可能规范与统一，编者为此付出了不少精力。由于众多不同内容和不同译者，翻译文字风格难以规整一致，存在不少不尽人意之处。再是，关于中国内容的文章中，个别之处西方作者流露出对文化差异的偏见，审校者在译文措辞上略作了调整。

在此遇到的最大“问题”，事实上也是需要进行探索的学术研究的论题，即《艺术中的音乐》所反映的“音乐图像学”所涉及的最基本的范围与概念问题。

《艺术中的音乐》有两个关键词：艺术、音乐。也就是说，当阅读该文集时，我们必须面对与思考它的这些成果所反映的“艺术”和“音乐”是什么？

文集中的“艺术”的类型与范畴基本是美术范畴，其类型有绘画、设计、雕塑、建筑。研究者们关心和思考的是这些类型资料中反映的音乐事像。那么，他们所讨论的“音乐”的性质与内容又是什么呢？与音乐直接相关的是11篇乐器研究，占了文集约43%篇幅的研究，探讨了以下的这些内容，即乐器起源及传播、文化信仰与交流、消费与社会生活、乐器图像志分类、复制

技术与装饰、娱乐与性文化、社会阶层与殖民文化遗迹，以及哲学意义与文化象征。其他15篇文章研究涉及了这些问题：民居建筑图像中的音乐主题、地域风格的表现方式与象征意义、音乐和谐数学比例的关系、音乐图像及其历史文化语境、崖石刻画与史前人类宗教艺术活动、草图肖像所反映的音乐家性格、圣诗文本和书页图案与音乐表演、货币装帧与音乐政治、收藏爱好与作曲家生活情趣、器皿装饰与音乐神话寓意，以及弦乐四重奏的视觉意识形态。

从上述可见，《艺术中的音乐》所探讨的问题并没有真正意义上的音乐内容。它既没有研究音乐表演（演奏或演唱），也没有分析具体作品的音乐风格。《艺术中的音乐》被称为最为权威的音乐图像学研究成果却不涉及“音乐”，那么，没有“音乐”内容的音乐图像学研究的范畴、价值及意义何在？

四、可视性声音文化维度及其意义
——音乐图像学的独特性与不可替代性

音乐图像学为一个新兴的研究领域。有不少学者对其投入了很大的关注。例如，韩国璜教授曾对音乐图像学的性质和价值做过以下的表述：“音乐图像学研究的最大贡献在于补助文字之不足。虽然其研究范围不限于某一时代，但一般仍以古代为主，原因是在照相及电影没有发明以前，古代的乐器和演奏形态文字描述不足之处，图像可以相辅相成。最耐人寻味的音乐图像学研究是音乐象征性之表达，其中尤以乐器的象征性资料最丰。”(1)韩国璜教授的表述指明了音乐图像学的两个主要特征，其一为“补足文字之不足”，其二为乐器的象征性研究。

塞巴斯（Tilman Seebass）对音乐图像学的性质和特征有过三个层面的论述，即1）对音乐图像材料进行描述和解释，2）将相关的音乐图像安置于社会文化语境中进行图像志方式的叙事，3）对音乐图像材料所存在的特定文化中的寓意、象征进行解释。(2)

关于图像学所涉及的艺术与音乐的关系，塞巴斯还说，“图像学的一个重要目标就是对画面所表现的音乐现象与实际的音乐演奏之间的关系展开

---

(1) 韩国璜：《音乐图像学的范围和意义》，载《中国音乐学》，1988年第4期。

(2) Tilman Seebass, “Iconography”, in *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. by Helen Meyers, New York: W. W. Norton, 1992, pp. 238—239.

分析。画家优先关注的问题往往和音乐家以及音乐人类学家大不相同。对画家而言,从美学方面考量画面的构图模式和艺术传统也许比具体描绘对象或场景的精确性更加重要。[1]

音乐图像学是图像研究与音乐研究的交叉结合,鉴于其图像资料的"非音乐"特性,它无疑并非主要关注音乐声音、音乐表演及音乐风格的探讨,而是人们通过图像资料去探讨那些传统研究领域(例如乐谱、文字记载、乐器实物、音响音像材料以及音乐表演研究等)无法涉及的内容,来发现、理解和解读特定的音乐现象。对于视觉艺术中的文化维度及其意义研究具有音乐学中不可或缺和不可替代的特性及其价值。

我们从以下的研究中可以充分地了解和认识上述音乐图像学的特性和价值。布劳恩解释,基督教群落的禁令是由神学的、实践的因素来决定的,许可权的获得则来自于审美方面的考虑;在犹太世界中,当这种变化由音乐以外的因素而引起时,无论禁止还是接受都由神学因素来决定。然而,由于犹太视觉艺术的变化甚至是误读,管风琴改变了其在犹太音乐思想和音乐现实中的职能、含义和象征意义。在这里见证了一个独特的音乐文化现象:神学中的文本和视觉资料导致了音乐生活中的变化。[2]

除了铜管乐在交响作品、管弦乐队或配器法研究中的价值外,其乐器本身很少是音乐学所关注的重要内容,更不用说关于它曾经一度的销售与市场。有意思的是,赫伯特对于1830年至1930年间铜管乐器的商业图像的研究,向我们展示了商业广告中的音乐文化信息。作者通过杂志和报纸中卡通图画告诉读者,它们并非仅仅是搞笑的漫画,而是一种讽刺。这些铜管乐器销售的广告卡通画聚焦于一个被普遍认同的美学问题,甚至是一种危机,从中透析出维多利亚在19世纪早期及之后的百年间,由于铜管乐器市场起伏的巨大变化,音乐家与听众之间没法对于"铜管乐器的标准音乐语言风格"达到普遍共识。[3]

如果说广告漫画隐藏了英国历史上尚未被音乐学家所发现的百年"混乱"的铜管音乐现象,那么青铜器上的音乐舞蹈图像写实了没有文字记载或典籍记述的古滇社会生活和文化的形象,以及新石器时代氏族先民刻画在

---

(1) Tilman Seebass, "Iconography", in *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. by Helen Meyers, New York: W. W. Norton, 1992, pp. 238—239.

(2) 参见本文集约阿希姆·布劳恩:《管风琴的图像志:在犹太思想和音乐生活中的变化》。

(3) 参见本文集特雷弗·赫伯特:《铜管乐器的销售:1830～1930年间铜管乐器的商业图像及其文化信息》。

崖石画像保存了大量史前舞蹈及其宗教和艺术活动的具象资料。(1) 复制或重建早期音乐的兴趣刺激了古老乐器的制作生产。然而，怎样了解那些早已经远离我们而去的音乐实物或活动？如何重现或复制这些缺乏文字记载或描述的音乐事像？卡洛内在其《图像志中的琉特、双颈琉特和短双颈琉特》中指出，在重新构建的过程中遇到的最大困难是：几乎不存在有关这些乐器的直接资料；相对于较近历史时期的乐器而言，由于实物和相关论著的保存，复原工作较为容易。虽然考古学可以为某些乐器提供一定的信息，但还远不能说能够提供有关所有古老乐器各方面的完整知识。因此，图像学资料仍然具有基础性的地位。但是，值得注意的是，这些活动极大地加深了音乐学家、乐器学家和图像学家之间的分歧，因为他们的研究方法完全对立，似乎没有任何共同点。音乐学家相信出现在早期艺术中的乐器形象可以被视作现实的对应物，而图像学家却认为这些造像只是轻微地（或者完全没有）受到当时的实况的影响，并非是实际生活的真实精确写照。因此，音乐学家及乐器制作师必须精确地了解这些造像的细节与本质。后者不应该从造像中寻找对自己有利的证据，而应当批判性地分析这些造像的历史语境。同样的问题出现在建筑中的音乐图像中。因为传教士偏好对图像进行知识性解读，只关注其中的意识形态内容；这使得艺术成为一种编码，而绝非再造真实的空间或基于现实的具象形式的意图。因此乐人乐器雕像完全可能发生变形或为适应建筑框架、石料的材质或作者的意图而失真。实际上雕刻的乐器更多是基于神学文本或其他文献中的描述，或者雕塑家所具的乐器知识，而且也仍然只是在作坊中凭记忆进行作业的产品。

由于刘天华的改革及其贡献，使得二胡这件在古代“名不见经传”的乐器在近现代音乐历史上得到了迅速的发展，并取得了重要的地位。然而，鉴于音乐史学家大多在传统史料中寻找相关的音乐内容，因此对刘天华之前的二胡的情况所知甚少，更不用说其在近古时期所生存的社会环境及其价值。18世纪晚期至19世纪末，广东向国外出口大量的水彩画册，英国图书馆、博物馆有百余幅的藏品，这些画卷中保留着当时鲜为音乐学界所知的二胡的社会文化信息。许恩（Colin Huehns）通过对中国出口水彩画中对胡琴描绘的研究，阐述了他的发现，即这些画册与生俱来地拥有与“人”的接触，它们描绘着普通人的生命，它们采用着更直接的、更个性化的视角，这是许多其他物品所不具备的。或许这正是它们吸引最初购买者的地方。那些绘有美貌丽装女性演奏乐器的水彩画极为鲜明地显示出音乐与娱乐、胡琴与

（1） 参见本文集王玲：《云南古滇文化青铜乐器及其音乐图像研究》、《沧源崖画舞蹈图像研究》。

性之间的联系，一定程度反映了“底层阶级”的日常生活。虽然胡琴音乐本身已然消逝，但这些图像帮助我们通过碎片化的印象来追寻胡琴音乐产生的历史语境。(1)

在不具备录音、照片及录像的年代，绘画、雕像等视觉作品保留下来了一些不曾被文字所记录的音乐生活。萨尔蒙(Walter Salmen)在其《14 到 16 世纪城镇民居中的乐像》一文中论述到，13 世纪上半叶，在楼宇墙面的中楣雕刻带上可见音乐家形象，他们好似在歌唱，有高音和低音，强音和弱音。一所位于中世纪小镇主干道上的房屋，其原始功能或许是主教造币厂、公共宴会厅和歌舞厅，也或许是一个富有的兰斯公民的居住地，它的墙面上留下了史诗歌手、尚松歌手、舞蹈音乐家和在宫廷节日里表演的音乐家的形象，这些乐像传达了一个当时法国北部游吟诗人曾炫耀一时的音乐活动的寓言及其场景。

音乐与数学的关系是古代文明中具有高度认同的主题。人类早在中国先秦“三分损益”、古希腊毕达哥拉斯“五度相生”就开始发现和探究声音的物理现象与数字比率的规律。除了古人留下的文字记述、乐器实物中保存的信息，学者还发现了神殿建筑及雕塑比例关系中所蕴藏的音乐性。例如，帕台农神殿成功地给雅典人提供了一种他们永远占领着阿提卡的感觉，通过神话与符号，图像学和神殿的各项比例为这种说法提供了证据。音阶以其所拥有的音乐性和规范性激发了建筑学家们对几何代数的忠诚。有理由认为，菲迪亚斯对神殿的雕像采用了如此高标准的度量机制，这在围绕内殿的带状雕刻装饰上表现得尤为明显，作为神殿最后被完成的部分，带状雕刻装饰也许是从雅典娜所主张的“公民宽容精神”那里得到灵感。虽然五声音阶为神殿提供了主要的尺寸数据，但雅典娜的七音主义则融会贯通于整座建筑。正因如此，帕台农神殿被看作是雅典娜女神在建筑和雕塑方面的遗嘱，体现了希腊人在当时所具有的数学、音乐及哲学上的精湛造诣。(2)

建筑本身及其壁画提供了视觉艺术中保存着大量声音文化信息的另一个例子来自泰国。米勒(Terry Miller)指出，许多泰国寺庙壁画中都保留了相当数量具有当地民间风格的音乐事像。根据泰国人风俗，举行葬礼通常都有娱乐活动陪伴，所在地搭起各式各样的戏台子，包括演出大型皮影戏、踩高戏、木偶戏、假面具戏剧、中国皮影戏、中国戏曲，还有带杂技风格的提线木偶戏；还有走钢丝表演、踩高跷以及其他运动项目的表演。当今，这些

---

(1) 参见本文集科林·许恩:《佳人弄弦:中国出口水彩画中对胡琴的描绘》。

(2) 参见本文集杰伊·卡普拉夫、欧内斯特·G. 麦克莱恩:《帕台农神殿的比例体系:关于这座音乐灵感式建筑的分析》。

表演肯定仍存在着，但是有些，比如像中国皮影戏恐怕早被人遗忘掉了。至少在阿瑜陀耶王朝时期，就已经出现了中国人的身影，当时的法国旅游者见证了中国人在宫廷里表演中国戏曲和木偶戏的情景。[1] 然而，这些音乐活动的场景音乐我们却很少能在中文或泰文文字资料中获得。也由此可见，如果没有这些寺庙壁画的视觉形象存在，早年移民在泰国经商华人所从事的音乐生活就不可能被今人所了解。

史密斯(Christopher J. Smith)的《油画中的音乐人类学：威廉·西德尼·芒特，"泛大西洋第一街头文化"和美国地域音乐的创造》非常典型地阐述了视觉艺术中的声音文化维度及其意义。他论述到，美国南北战争前的游吟表演的起源是一种融合了阶级、种族、经济学、人口统计和不同的音乐、舞蹈流派等因素的艺术形式。然而，大多数此类研究只是利用了印刷资料(和少数图像资料)以提出对文化和社会学的基本强调，而没有与音乐资料或者各种资料之间的互证。最终导致游吟表演艺术风格的形成，是那些实际的音乐素材和表演过程的综合。但是，这些具体而可靠的音乐学资料基本上被忽视了。作者将游吟表演艺术的同时代的见证者画家芒特为案例进行研究并指出，画家创作的大量草图和图画不仅形成了南北战争之前音乐实践的生动描绘，而且还有更积极而深远的意义：在一个文献资料比较匮乏的时代，它们十分精确地描述了盎格鲁—凯尔特和黑人两种舞蹈风格和音乐技巧之间的交流互动，这些画作对于研究美国南北战争前的地方性音乐和游吟表演的起源，具有极高的史料价值。

如何评价一位音乐家在其民族和国家中的地位，也许更为直接的方式并不是对其音乐作品分析、音乐表演的统计，以及媒体对其的宣传和报道，而是货币。一张纸币上的音乐家肖像成为国家合法性和文化表征。这样的象征功能是任何音乐媒介所不能承载的，音乐学任何领域的研究和表述也更是不能将音乐家的贡献及其价值推向如此的高度。然而，音乐图像学却办到了，它发现并抓住了音乐学传统研究领域所不关注的材料——如货币上的音乐信息，为读者展示了一个独特而不可替代的学术视角和方式。

玛丽安·玛丽安-芭拉萨的《货币上的音乐：国家合法性和文化表征》关注了20世纪晚期印于纸币上的装饰文化，聚焦于欧洲国家货币中所展现的音乐内容。文章对这些国家的货币调查，并不强调货币装饰的权利符号意义，而是关注其文化符号和公民价值观的表征问题。作者认为，国家是货币的绝对拥有者，国家通过货币机构提升自己，并根据自身的性质、利益、需求

(1) 参见本文集泰瑞·米勒：《泰国寺庙壁画中有待确认的音乐遗迹》。

和条件进行叙事。货币上图像的教育功能并不重要,重要或有效的是它的政治信息处于至高无上的地位。货币从来都不只是金融票据。货币上的音乐形象、音乐物品、音乐印记、音乐符号被传播并被施以权威;货币的循环和使用导致了权威性的扩散。正如据传的耶稣看见硬币上的帝王肖像时说“将属于凯撒的东西还给他”,通过印迹宣称所有权。

笔者在此也提供一个本人田野考察的例子。在美国西海岸的西雅图有一个众所周知的“公众集市中心”,那里是著名的美国传统小商品市场,已经有一百多年的历史。同时,它也是街头音乐家表演的重镇。图录中的那幅画记录的就是这个“公众集市中心”广场上街头音乐家表演的情形,画前的这块地方是街头音乐家们每日演奏的地点。画上标明:“农民集市”(Farmers Market)。此画作于1968年,它是几十年前这里的写照。“农民集市”的标题是美国文化中坦荡、朴实精神的体现。

我们从这幅画中看到了什么?看到的不只是随意的一幅壁画、一张广告,它是一个历史与文化的见证。费孝通先生有过一句话:“美国并不是一个河里流着牛奶,树上结满葡萄的天堂。假定现在已近于天堂,那是从地狱



里升上去的。”美国人的高度文明一大半产生于他们可爱的坦诚。他们从不否认自己没有多少历史，从不抱怨自己过去的多么艰辛，从不掩饰自己曾有过的错误，当然也就从不会羞愧自己出身于农民。就连这里绘画上的标题都明确告诉大家，如今西雅图最繁华的地段，半个世纪前是农民的“天下”。透过那“农民集市”画中不那么“专业”的笔触，给予旅游者、行人及我们读者的感觉是，那种坦诚的背后蕴涵着一个“胜利者”的骄傲。承认过去的不那么辉煌的历史没什么，自豪的是理直气壮的今天。谁说街头音乐不入流，它也是新大陆的文化之一。想想如今被列为大学“古典音乐”课程的爵士音调，之前也不过是殖民主义带来的奴隶们所创造的产品。所以，在笔者眼里，“农民集市”壁画就像是这里街头音乐活动的“宣言”：这里是我们的起源，这里是我们的土壤，这里是我们的生活，这里有我们的精神，这里更是我们的文化。

至此，我们已经充分感受到了视觉艺术中所蕴含的声音文化的维度及其意义，也从而体现了音乐图像学的特殊性和不可替代的价值：

萨迪亚（Stanley Sadie）认为音乐图像研究是指对音乐的视觉化表现形式（音乐图像）及其意蕴的诠释。[1] 那么音乐的视觉化表现形式的意蕴是什么呢？笔者以为，其“意蕴”既不是前文所引韩国璜教授所述的“补足文字之不足”或“乐器的象征性研究”，也不仅仅是如塞巴斯论述的三个层面——1）对音乐图像材料进行描述和解释，2）将相关的音乐图像安置于社会文化语境中进行图像志方式的叙事，3）对音乐图像材料所存在的特定文化中的寓意、象征进行解释。

从以上大量例证可见，这些视觉化表现形式中的音乐内容是文字通常不涉及的。换言之，这些音乐图像的研究并不是去印证或补充文字资料对同一论题的阐述之不足而进行的。而且，许多音乐图像所保存和体现的情形和寓意也不是文字可以替代的。音乐图像学的独特性在于其提供了音乐学研究中一种“可视性声音文化维度及其意义”。

音乐的声音文化不只是体现在录音、唱片、记谱、演奏、歌唱、作曲、乐器或相关文字记载等传统学术研究对象的形式中，而且它也表现在记录、描绘音乐场景的视觉表现形式里。视觉形式的音乐内容提供了更为宽广的想象空间，在这个空间里，我们的视觉感官与听觉感官同时发挥着作用。视觉艺

（1） Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, London: Macmillan Publishers Limited, 2002, Volume 12, p. 54.

术所提供的音乐事项的直观和具象型态——人物肖像、乐器画像、表演场所描绘，特别是对于音乐活动的生动活态行为方式的记录，远比音乐文字、音符符号、乐谱分析或甚至音乐声音，更具有可依靠、参照、合理及逻辑的去认识、理解或解释那些已经消逝的音乐文化的现场。而且，通过这些图像也反映了绘制者及其所处社会传统对于所描绘的音乐对象的文化态度和立场。它提供了一个更为广泛、丰富的音乐历史文化的聆想场域。

虽然音乐图像的真实性、可靠性是需要谨慎对待的问题，如米勒在其《泰国寺庙壁画中有待确认的音乐遗迹》一文中所提及的“让人却步的问题”——寺庙壁画绘制年代、音乐内容修改、复制与重绘的问题，以及音乐内容所存的想象性描绘等。然而，当以图像的音乐内容可被证实为前提，研究者也具备了音乐图像学者基本素质——较强的历史学功底、基本的视觉艺术的能力、宽泛的人文知识、敏锐的问题意识，以及客观的批判精神，那么音乐图像学所提供的“可视性声音文化维度及其意义”成为其音乐学研究中的独特性与不可替代性将是无疑的了。

目　录

中译版序言 …………………………………………… Zdravko Blažeković Ⅰ

编者序 ………………………………………………………… 洛　秦 Ⅰ

上编　图像中的乐器叙事

1. 中美洲缝鼓的起源和传播 …………………………… 马克・豪威尔 / 3
2. 管风琴的图像志：在犹太思想和音乐生活中的变化
…………………………………………………… 约阿希姆・布劳恩 / 18
3. 铜管乐器的销售：1830～1930 年间铜管乐器的
商业图像及其文化信息 ……………………… 特雷弗・赫伯特 / 34
4. 云南古滇文化青铜乐器及其音乐图像研究 ……………… 王　玲 / 54
5. 图像志中的琉特、双颈琉特和短双颈琉特
………………………………………… 玛利亚格拉吉雅・卡洛内 / 79
6. 丹特・加布里尔・罗塞蒂与日本："蓝色树荫"和
"海之咒"中的乐器 …………………………… 亨利・约翰逊 / 97
7. 古代中国古琴的装饰及其图像学研究
（公元前 500 年～公元 500 年）……………… 博・拉文格林 / 111
8. 前殖民地时期西非国家与中世纪西班牙象牙号的
音乐图像学研究：古代文化语境中的语言学和
史料学视角的考察 ………………………… 约瑟夫・S. 卡明斯基 / 131
9. 两件欧洲龙形管乐器之研究 ……………………… 赫伯特・荷伊德 / 161

中编　视觉艺术中的音乐表述

10. 罗曼式雕塑的音乐图像学研究：雕刻家作业中的雕像

——哈卡大教堂、圣地亚哥·德·孔波斯代拉大教堂与莱奥的
圣·伊西多尔墓 ……………… 罗萨里奥·阿尔巴雷斯·马蒂内斯 / 175
11. 佳人弄弦:中国出口水彩画中对胡琴的描绘 ……… 科林·许恩 / 207
12. 14 到 16 世纪城镇民居中的乐像 ………… 瓦尔特·萨尔蒙 / 243
13. 带有音乐意义的土耳其风格和中国风格的艺术饰件:
见于斯洛文尼亚的实例 ……………… 达里亚·科特 / 258
14. 巴赫音乐中的色彩:画家雅各布·韦德的《色彩交响乐》
…………………………………………… 杜伊卡·斯莫耶 / 271
15. 帕台农神殿的比例体系:关于这座音乐灵感式建筑的分析
………………… 杰伊·卡普拉夫,欧内斯特·G. 麦克莱恩 / 283
16. 潘诺夫斯基理论观照下的视觉艺术与音乐之比较研究:
以李斯特为例 ……………… 劳伦斯·L. 迪阿冈-杰克昆 / 300
17. 泰国寺庙壁画中有待确认的音乐遗迹 ………… 泰瑞·米勒 / 318
18. 沧源崖画舞蹈图像研究 ……………………………… 王　玲 342
19. 油画中的音乐人类学:威廉·西德尼·芒特,“泛大西洋第一
街头文化”和美国地域音乐的创造 …… 克里斯托弗·J. 史密斯 / 360

下编　音乐形象中的文化寓意

20. 诗篇中的声音:《勒特雷尔圣诗集》中的人声与器乐的
象征意义 …………………………………… 罗西娜·巴克兰 / 383
21. 货币上的音乐:国家合法性和文化表征
………………………………… 玛丽安·玛丽安-芭拉萨 / 412
22. 令人着迷的早期音乐:保罗·欣德米特和
伊曼纽尔·温特尼茨 ……………… 海因茨-于尔根·温克勒 / 437
23. 古希腊艺术中的玛尔叙阿斯之谜:音乐与神话的解密
…………………………………………… 埃伦·冯·科尔 / 447
24. 戏剧作品与陈列室作品:19 世纪弦乐四重奏的
视觉意识形态 ………………………………… 南希·诺文巴 / 473
25. 巴黎的浪漫派钢琴家:音乐意象与音乐文学
…………………………………………… 佛罗伦斯·热特罗 / 497
26. 18 与 19 世纪奥斯曼—土耳其宫廷诗歌与音乐资料中
的女性化男职业音乐家 …………………… 杜里特·克勒比 / 515

上编

图像中的乐器叙事

中美洲缝鼓的起源和传播

作者:马克·豪威尔(1)
翻译:孔维锋
校译:李 玫
审校:洛 秦

译自:

MarkHowell,"Concerning the Origin and Dissemination of the Mesoamerican Slit-Drum", *Music in Art* XXⅧ/1-2, 2003, 45-54.

中美洲缝鼓是前哥伦布时代中美洲最典型的几种乐器之一[图1]。①(这些乐器还包括安第斯排箫和海螺状小号。)音乐学家罗伯特·史蒂文森(Robert Stevenson)将墨西哥缝鼓"*teponaztli*",称为阿兹特克(Aztec)乐器中的"小弟弟",与之相伴使用的是齐腰高的"大哥哥"皮鼓"*huehuetl*"。②史蒂文森的这种命名方式与墨西哥和中美洲印第安人长期以来崇拜这种乐器的情况相契合,而且这一乐器目前仍被墨西哥和中美洲印第安人使用。20世纪早期,在墨西哥城以北的山区,有人将一件缝鼓(teponaztli)委托给一位巫师,他将它包在人穿的衣服里,给它取了人的名字,并保存在教堂的祭坛下。③即便是今天,在恰帕斯(Chiapas)的齐纳康坦(Zinacantan),一种称为"*t'ent'en*"的缝鼓也只在圣塞巴斯蒂安节时才演奏。④而存放它的时候,不仅缝鼓本身,连鼓槌、系鼓的吊带、鼓座上的弓箭以及鼓座本身,都要每天用香烛供奉。⑤

缝鼓所具备的若干特点,使其成为研究美洲古代音乐的重要研究对象。我们可以在考古语境中对它加以研究,或通过研究16世纪以来的文件来了解它的使用情况,或在当代土著拉美社区对它加以考察,再或是对它进行声

(1) 作者信息:纽约城市大学研究生中心。



图 1　阿兹特克人的缝鼓(*teponaztli*)。藏于美国自然历史博物馆,纽约,编号:inv. no. 20.2.1972. 美国自然历史博物馆图书馆版权所有。

学分析。过去的一些对这一体鸣乐器的研究成果是准确可信的(如它作为响器之外还有被崇拜的性质),但有一些假设还需要再考察,特别是这种乐器的起源和传播路径方面。本文的前半部分将回顾缝鼓在中美洲出现的最早证据,后半部分则分析原住民的时间观念,以及交易的仪式性。这些因素对这一乐器在中美洲的出现和关于这一乐器由来的传说都产生过影响。

描述:中美洲缝鼓是一段掏空的圆木,中空部分是用火和切削工具挖凿而成(这一制作工艺也用于制造独木舟)。[⑥]有时在掏去内部的木头以后,矩形的底部被重新粘回。切口状如侧置的字母"H",从表面凿至中空的内部,产生两个舌片,其厚度决定了不同的音高(除舌以外,有时鼓身也被敲击,从而产生另一个或多个音高。)墨西哥和中美洲的缝鼓,一般由西番莲木、西班牙雪松、黑樱桃木、核桃木、人心果木(*chicozapote*)、橡木或奥尔米戈树(*hormigo* trees)制成[⑦]。鼓槌顶端通常覆以橡胶,这种橡胶来自于中美洲热带低海拔地区的树种。[⑧]

中美洲缝鼓的证据:前哥伦布时期,缝鼓广泛存在于地理上的现代墨西哥及中美洲地区。[⑨]一些乐器学家认为,缝鼓的广为传播,再加上其独特的风格特征,可能正表明它的单一来源。考古学家诺曼·哈蒙德(Norman Hammond)认为缝鼓系北部部族托尔特克族(Toltec,起源于后古典时期早期,约公元 900 年左右)的发明,并通过移民、贸易、或侵略传至中美洲南部。[⑩]

20 世纪 60 年代,在杜兰戈(Durango)的圣·佩德罗·吉克拉(San Pedro Jicora),音乐学家埃尔莎·奇姆(Elsa Ziehm)曾见到过一个很大的、房梁尺寸的缝鼓(160 厘米长,60 厘米宽,40 厘米高),她将之称为"原型 *teponaztli*"。原本作为权贵的睡枕,在玉米节时,这件缝鼓也作为跳舞的平台。舞蹈动作包括舞者在"梁"的两个部分上跳动,有力的跳动产生两个音,与颂唱歌手的音调相配合。[11] 30 年前,乐器学家卡尔·伊奇科维奇(Karl Izikowitz)曾记录了加州的美洲印第安人以类似的方式在中空的大圆木(无缝)上跳舞。[12] 如同奇姆和伊奇科维奇分别在墨西哥和美国加州观察到的表演技法,目前存在于四个毗邻的州(亚利桑那州、科罗拉多州、新墨西哥州和犹他州)。这些地区的普韦布洛(Pueblo)印第安人用脚演奏安装在基瓦(kiva)[(1)]地板里的原木鼓。在古代明布雷斯(Mimbres),地板的凹槽就是专门安放原木鼓的,这就证明这种做法开始于公元 1000 年之前。[13] 实质上,这种类似的做法非常普遍,并由来已久,在加拿大及美国西海岸多个部族都有演奏原木鼓的传统。[14] 然而,北美洲的原木打击乐器从来没有出现过刻意凿出可以产生音调差异的舌片或其他形状。

或许是因为奇姆在杜兰戈观察到的原木鼓可以演奏两个音高,使得她认为中美洲缝鼓起源于北墨西哥,并随着操犹他-阿兹特克语(Uto-Aztecan,圣·佩德罗·吉克拉[San Pedro Jícora]地方使用的语言)的部族迁徙到南方,而演变成现代缝鼓。奇姆的假设更得到了许多殖民地时代报告的支持,这些报告详细记录了"*teponaztli*"在墨西哥北部和中部被广泛使用。此外,美洲中部土著人也希望缝鼓起源于此地,并假设缝鼓是墨西哥人祖先的发明。[15] 尽管这一假设很诱人,但 20 世纪 40 年代初由阿尔弗雷德·基德(Alfred Kidder)在危地马拉进行的考古发掘却对此提出质疑,认为操犹他-阿兹特克语的墨西哥人不可能是这件乐器的发明者。[16]

基德挖掘卡米纳胡尤(Kaminaljuyú,受到当时政治的限制,只挖掘了现今危地马拉城区部分)的时候,发现了一个处于古典时期早期至中期地层(公元 250～600 年)的墓葬,其年代至少比犹他-阿兹特克早约三百年。在这里发掘出的一个陶制香炉盖上,雕刻有一个演奏方形缝鼓的人物[图 2]。

这个雕刻在香炉上的缝鼓手,他的服饰与那些卡米纳胡尤精英们的穿戴相同。这意味着这位鼓手是那个社区一个重要的历史人物。除了富贵的祭衣以外,这个人物的身体被涂成红色,这在当地文化中象征着超自然能力。[17] 在墓穴这一考古语境下发掘出的涂成红色的人物形象,或许意味着此

---

(1) 译者注:普韦布洛村庄地下或部分在地下的房间,供人们专门用来作为典礼或会议的场所。

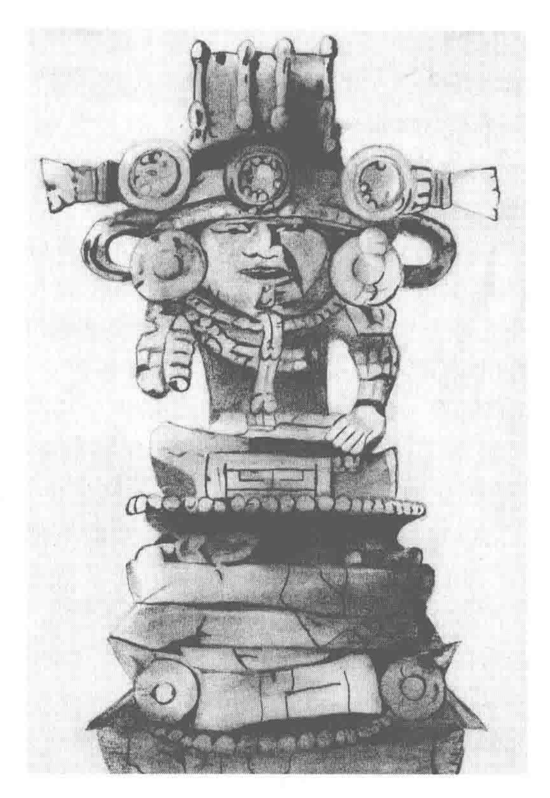


图2 卡米纳胡尤(Kaminaljuyú)的人神同形香炉。藏于危地马拉国家考古博物馆(Museo Nacional de Arqueología de Guatemala),编号:A0VI,20。作者的铅笔和炭笔素描。

人在死后可以获得精神重生。假设果真如此,那么这一雕像可能描绘的是一位巫师或其他具有通灵能力的人物。缝鼓或许是这个巫师进行通灵活动时的用具之一。中美洲其他带有缝鼓手形象的艺术品,往往也带有变形、重生等类萨满巫术元素。

再看卡米纳胡尤的陶雕鼓手:粗胳膊,粗腕带,巨大的耳环,沉重的双串珠项链。这里有两个元素尤为突出:超大的头部戴着一个精美的帽子,以及长长的山羊胡,胡子末端向上卷曲。巨大的头部——因为帽子和山羊胡而显得更加突出——显得他要演奏的那件小缝鼓更小,完全不成比例。[18]而且,鼓手只用右手去演奏缝鼓,使这件乐器的尺寸更显得微不足道。相比之下,他左手掌心向上,似乎证明本来有某个物件应该是放在手上的(可能是个祭品),但在墓穴中并没有发现合适的物品。击鼓的那只手握成拳状,似乎恰好可以握住一根雕刻的鼓槌,但是和左手的情况一样,墓穴中也没有发现任何可以插入拳中的物件。

尽管它是在卡米纳胡尤发现的,但这种类型的大型陶制香炉更具有特奥蒂瓦坎(Teotihuacán)的特色。特奥蒂瓦坎是墨西哥中央谷地中的大都市,在危地马拉以北1000公里以外。尽管两者之间的地理距离很远,但是依然可以证明,特奥蒂瓦坎这一古典时期早期至中期(公元250~600年)的中美洲主要政权,与卡米纳胡尤之间存在密切关系,这主要是因为卡米纳胡尤位于莫塔瓜河(Motagua River)附近,有着丰富的翡翠矿资源。[19]

两个城市之间共同的文化元素,似乎可以帮助音乐考古学家解释阿兹特克神话中 *teponaztli* 和它的乐器同伴 *huehuetl* 的产生之谜:它们都与古老的特奥蒂瓦坎有关。这个神话肇始于旧的神要为初生的太阳神(当今的主神)牺牲,16世纪的方济会修士杰罗尼莫·德门迭塔(Geronimo de Mendieta)转述了这个神话。旧神牺牲后,两名牧师在悲痛之中徘徊。最后,其中一名牧师来到了新太阳神的神殿,寻求一种乐器以减轻他的悲哀。请愿神拒绝了他,而且也不允许他的随从听到这位牧师的恳求。然而,神的两位仆人没有服从请愿神,他们被牧师的请求所感动,倍感同情,于是唱起了伤感的歌曲。这两名仆人,分别叫作 Teponaztli 和 Huehuetl,他们因此而被放逐,并变成了乐器,这两件乐器也就以他们的名字来命名了。[20]

由于特奥蒂瓦坎没有可以辨认的书面语言,因此就没有文字记载的历史,但其特征痕迹,如"薄橙色陶器"和 *talud tablero* 动机[21]大量分布在中美洲,证明这一城市有着广泛影响。特奥蒂瓦坎的宗教观念,如"羽蛇神"("feathered serpent")崇拜,也有类似的分布。事实上,凡是特奥蒂瓦坎的使者接触过的城市,大都被其征服或改造。举例来说,玛雅低地城邦国家蒂卡尔(Tikal)在公元379年受到特奥蒂瓦坎的影响以后,玛雅的战争体系也因此而改变。[22]卡米纳胡尤与蒂卡尔一样,在其历史的早期也受到特奥蒂瓦坎的统治,但自古典时期中期伊始(大约公元400年),它成为可以和特奥蒂瓦坎分庭抗礼的南部贸易伙伴,活跃在泛中美洲区域,出口可可、橡胶、贝壳、动物皮毛、羽毛、棉花、翡翠等,或许缝鼓也在其中。

与卡米纳胡尤发掘的雕刻在香炉盖上的乐器不同,在特奥蒂瓦坎遗址没有任何确凿的缝鼓证据。卡斯塔涅达(Castañeda)和门多萨(Mendoza)在1933年出版的《征服前的乐器》(*Instrumental precortesianos*)中,有一张微型石质缝鼓照片,藏于特奥蒂瓦坎当地博物馆,但作者没有解释其考古发现时的具体情况,特别是没有指出这个鼓的模型是在受控制的发掘区域中发现,还是在特奥蒂瓦坎附近发掘。[23]

这件乐器的其他早期证据可能还有雷默加德斯(Remojadas,位于现代的韦拉克鲁斯,Veracruz),它位于特奥蒂瓦坎与卡米纳胡尤贸易线的东部。

这个遗址是音乐考古方面的重要地点,这里曾出土了声学原理复杂的笛状乐器。此外,这里还出土了一个缝鼓手陶俑(薛恩,Shein 的藏品)。这个雷默加德斯缝鼓手陶俑呈裸体状,只戴了一顶猫形便帽。这种服装特征,其帽子代表了超自然的互动能力,与卡米纳胡尤发现的香炉盖子上的红色人形具有类似的作用。这个人物,可能也是巫师,可以变身为他的守护神,或者变为动物精灵。从其特征判断,他的面部带有雷默加德斯雕塑特有的令人费解的"笑脸",桶状缝鼓放在他伸出的双腿之间,一对鼓槌置于缝鼓上方。[24]这个雕塑所显示的击鼓技巧,即两只鼓槌同时击鼓的做法,明显有别于卡米纳胡尤发掘的香炉盖雕塑所显示的击鼓方式。雷默加德斯雕塑上的乐器器形更大,更加突出,更像已知的中美洲缝鼓。与卡米纳胡尤所表现的音乐家—巫师不同,雷默加德斯雕塑上的人物似乎只关注击鼓。

据乐器学家何塞·佛朗哥(Jose Franco)所述,在韦拉克鲁斯(中墨西哥湾沿岸)地区,除了发现过几个小雕像以外,没有发现任何前哥伦布时期的缝鼓。[25]尽管如此,雷默加德斯雕塑和几个疑似奥尔梅克人像(Olmec,后边将要讨论)是目前我在这一地区所看到的仅有的几个缝鼓小雕像或有联系的独立雕像。此外,与许多其他属于前哥伦布时期中美洲文化的小型物件一样,雷默加德斯雕塑缺乏一个可核查的考古语境。假设该雕塑与卡米纳胡尤香炉一样,属于古典时期的韦拉克鲁斯(公元400～900),则表明缝鼓在与特奥蒂瓦坎贸易网有关的各省均有使用。这一贸易线上其他遗址的发掘将有助于验证这一理论。[26]

橡胶槌尖的鼓槌。在了解中美洲非膜质打击乐器时,我们应将其理解为一套一体化的组件:乐器及敲击物。关于中美洲缝鼓的前哥伦布时期与殖民时代的记录表明,橡胶头鼓槌常被用作拍打工具。(与橡胶头鼓槌与teponaztli 组合相类似的还有鹿角与龟壳体鸣乐器的组合。)

尽管在考古现场没有发现橡胶头鼓槌,但是有很好的旁证可以证明它们在前哥伦布时期的使用。这样的证据在雷默加德斯以北数百公里的埃尔塔钦(El Tajin)遗址被发现,埃尔塔钦是公元600年特奥蒂瓦坎没落以后,填补权力真空的中美洲东北地区政权。[27]遗址中南部球场的西南部发现了一个镶嵌浮雕,上面表现了一个重要人物(戴着精心制作的头饰,脚穿凉鞋)正用鼓槌敲击一个抱于臂弯中的小型长椭圆形缝鼓。鼓槌为短细棍,末端绘有很明显的球状线条,或许这就是橡胶头。此外,在卡尔·斯塔文哈根(Karl Stavenhagen)的藏品中(属于古典时期太平洋沿岸的科利马文化,Colima),有一件红陶瓦片上绘有透视画法的场景,根据民族音乐学家塞缪尔·马蒂

(Samuel Martí)的解释,这是一个由巫师主导的仪式表演,其中包括三件乐器的合奏:缝鼓手,无音栓小号演奏者和摇响器演奏者。在等待巫师指令时,缝鼓手挥舞着两个大鼓槌。鼓槌末端为球状,这个圆形末端使人想起橡胶。㉘除了这些古典时期沿海文化的艺术品外,在墨西哥城 Escalerillas 街道发掘的后古典时期阿兹特克人祭品中的几个微型粘土 teponaztli 缝鼓,也发现了成对出现的、可比大小的鼓槌铸于缝鼓的缝上,末端也呈球状[图 3],这些小槌的末端阴刻有交叉影线,有时在中美洲球类运动中用来表示橡胶球。㉙

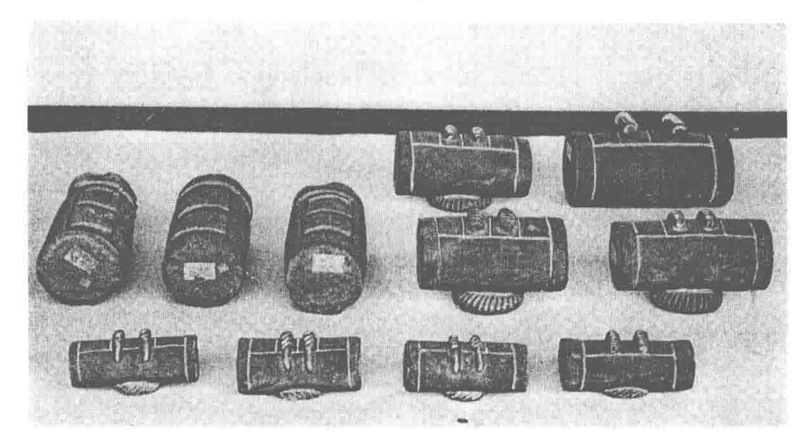


图 3　在墨西哥城 Calle Escalerillas 出土的带有(橡胶)鼓槌的微型 *teponaztlis* 鼓。来自:丹尼尔·卡斯塔涅达和文森特 T. 门多萨,《征服前的乐器》(墨西哥:国立博物馆出版物,1933 年),附录照片 1。

人类史学报告为橡胶头鼓槌与缝鼓之间的关系提供了更多的证据。*Título C'oyoi* 是一种早期殖民时代的危地马拉土著文字,其中包含了"(x) quik'oj quic"这一短语,玛雅文献专家罗伯特·卡马克(Robert Carmack)将它翻译为:"他们用橡胶头鼓槌击鼓。"㉚17 世纪危地马拉的富恩特斯 Y. 古斯曼(Fuentes y Guzmán)写道,*tepunaguastle* (为 *teponaztli* 的讹误)是"toca *á* golpe de unas baquetillas de madera sólida, calzadas por los extremos de *ule*, que es una materia resinoso."㉛一个更早(16 世纪中期)的描述来自于尤卡坦半岛(Yucatan)的兰达(Landa),其中提到玛雅缝鼓的演奏技法:"这个(缝鼓),他们用一个稍长的鼓槌敲击,鼓槌末端的球状物是由某种树中渗出的树胶做成。"㉜

Landa 树胶主要来自于一种橡胶树(*Costilla elastica*),这种树广泛分布于美洲热带海拔 700 米或更低的地区,这恰好是墨西哥湾、加勒比地区和南

部中美洲太平洋沿岸的典型环境。[33]过去，墨西哥湾沿岸地区是橡胶生产的重要地区。事实上，“奥利”(*Olli*，富恩特斯 Y. 古斯曼所说的 *ule*)是纳瓦特尔语里橡胶的名称，其字根为 *Olmec*（奥尔梅克），在纳瓦特尔语里是“橡胶人”的意思。前古典时期的奥尔梅克心脏地带接近墨西哥湾的中部和南部，在墨西哥湾沿岸平原的埃尔马纳蒂(El Manati)附近的一个泉眼处，发现了一个奥尔梅克早期形成期的遗址，这个遗址位于距离雷默加德斯南部不远的地方[34]，这里出土了最早的橡胶，其中一些橡胶被塑成球状，并与祭祀品息息相关。对埃尔马纳蒂出土的橡胶进行采样及碳 14 分析证明，这些橡胶制作于公元前 1200 年。[35]



图 4　墨西哥韦拉克鲁斯埃尔塔钦古城(ElTajin)遗址南部球场西南部镶嵌画中的缝鼓。作者摹绘。

在《征服前的器乐》(*Instrumentos musicales precortesianos*)一书中，马蒂(Marti)提到了一对代表奥尔梅克风格的缝鼓手雕塑，现存于国家考古与历史博物馆。[36]这些雕塑或许与丹尼尔·卡斯塔涅达和文森特·T. 门多萨的《征服前的乐器》(*Instrumental precortesianos*)书中照片 112 号为同一件。照片中显示了两个奥尔梅克风格的蹲姿人物左臂抱有大型椭圆体物件，右手握鼓槌击鼓。石雕(可能由玄武岩雕刻而成)风化严重，其外观过于粗粝，无法识别其怀抱物件，也无法识别其从事的活动。无论如何，这个奥尔梅克式的人物酷似埃尔塔钦南部球场雕像中的缝鼓手[图 4]。两个雕像中都是将椭圆体的物件抱于肘弯之中，另一只手持鼓槌演奏。

根据有限的可靠证据，我认为中美洲缝鼓(从底部掏空并在上方有一个“H”形阴刻的缝鼓)应起源于墨西哥东海岸或西海岸，或中美洲(最有可能是墨西哥湾)，并至少起源于古典时期中期(公元 600 年)，但也可能更早。我提出这一命题主要基于三个原因。1. 缝鼓的发明者应该是来自于有丰富河流的地方，并了解独木舟挖空技术，这是缝鼓制造中使用的木工技术关键。(在前哥伦布时期，中美洲墨西哥湾有丰富的沿海冲积平原，这些冲积平原盛产木材。)2. 用于制造缝鼓鼓槌末端的橡胶在墨西哥湾和南部太

平洋沿岸森林中比比皆是。居住在这些地区的人们比中美洲其他地区的居住者更有可能熟悉这些树胶物质。3.最早的缝鼓书面证据（虽然很少），都来自于靠近太平洋的卡米纳胡尤和墨西哥湾附近的埃尔塔钦。而雷默加德斯和奥尔梅克的缝鼓实例，如果它们真是在前哥伦布时期，则进一步证明墨西哥湾海岸是缝鼓的发祥地。

时间轮回。上述证据都表明，中美洲缝鼓发源于沿海区域（最有可能的墨西哥湾海岸），而在这篇文章的后半部分，我将论证它的发明为什么常常与地处内陆的文化相关联。这些论证会涉及中美洲生活的两个方面，尽管从表面上看，这两方面与音乐并无太多关联。这两个方面分别是：一是泛中美洲信仰中时间的自然轮回；二是高地和低地社会（有时也被称为冷地和热地）之间物质和文化观念交流的复杂互惠关系，这种关系借用埃里克·沃尔夫（Eric Wolf）所创的术语，可称为"文化经纪"[37]。

首先谈一下时间轮回的概念。在前西班牙时期的早期，中美洲文明使用的是土著历法。他们绘制了太阳和行星的运行图，同时还有一个260天的循环，分为20个月，每月13天，[(1)]可能代表人类妊娠周期或玉米生长周期。这些历法相互结合，每52年，以260天为周期的历法与以365天为周期的历法中的初始日名、月名会重叠一次。[38]由此循环和其他循环得出的吉祥日由历官记录，而一些重要事件，如城市和朝代的建立，也应该选择在这些吉祥日进行。这些操作影响着人们的纪年法观念和对历史的解释。因此，时间周期、历史事件和神话与重要日期交织在一起，证明所有这些是一起形成的，中美洲人把它视为是宿命宏伟计划的一部分。

为了说明这种观点，我举羽蛇神的例子，它是神人同形的墨西哥神，曾挑战传统的信仰系统，如活人祭献。在与对手对抗之后，羽蛇神在"13芦笛年"（按260天为一年周期的阿兹特克历法）离开了墨西哥湾。他发誓要在时间周期上相同的日期从相反的方向返回，并统治未来的时代。当西班牙殖民者科尔特斯在韦拉克鲁斯登陆，那年刚好是时间轮回中的下一个"13芦笛年"（对应与公历1519年），当时在位的阿兹特克王莫克特苏马（Moctezuma）二世误认为他就是羽蛇神的化身。科尔特斯知道这个假设，便利用它拉拢临近城邦，并得到莫克特苏马二世的接见。就是这两个因素，成为他征服墨西哥的关键。莫克特苏马二世相信在时间轮回中的一个特定日期羽蛇神会

（1） 译者注：这里与常识相悖，即玛雅历分13日数和20日名，相当于我们的天干地支，每260天轮回一次。

回归，他深信不疑，这是一种必然的力量，而这一力量使他从心里接受了被征服的必然性。尽管墨西哥的国王终于意识到科尔特斯并非神灵，但征服者在当时造成的破坏，确实结束了一个旧的生活方式，迎来了新的时期。正如莫克特苏马二世一样，在那个时代其他遵守时间轮回体系的土著中美洲人，从本质上，也重复了他们的历史。

如本文前面所述，在西班牙殖民者到达新世界之前，多个居住在现代墨西哥地域的部族已入侵中美洲南部。这些部族以及他们的入侵时间分别是：特奥蒂瓦坎（公元 250），托尔特克人（公元 900 年），奥尔梅克（公元 1000 年），墨西哥湾已经墨西哥化了的玛雅人（公元 1200 年）和阿兹特克人（公元 1450 年）。[39]北方入侵南方地区属于地方性的，当地人认为这种入侵是周期性的，每一次新的入侵，都是第一次或上一次的重演。虽然一些北方部族入侵南方的时间都通过考古手段得以确认，但是当地的口述历史往往仍会混淆一些细节，比如哪个部族入侵，什么时候入侵等等。例如，15 世纪阿兹特克人接管了危地马拉西南部边境的索科努斯科（Xoconochco），但对于 16 世纪的基切（K'iche'）玛雅人而言，这与特奥蒂瓦坎入侵卡米纳胡尤没有什么区别，但后者比前者早发生一千余年。虽然奇姆和哈蒙德断言，缝鼓可能是由北方的某个墨西哥部族传入中美洲南部的，但传入的时间毫无疑问应在犹他-阿兹特克人到达这里之前。

高地—低地的关系。中美洲的词源学和图像学证据指出高地和低地部族之间存在着器物与文化观念的交流，以及语言和艺术美学之间的交流。[40]一项危地马拉玛雅文字多义性的粗略研究有助于澄清这些交流关系。基切文字中的“turn”，可以被解释为“小号”、“扭绳”，或“龙舌兰仙人掌”。[41]后两个定义是相关的，因为玛雅人有时用龙舌兰仙人掌纤维编绳。因为这些植物多见于墨西哥中部的高地，龙舌兰意象作为文化概念，便很可能发源于此地。[42]在中美洲，使用绳索来捆绑物体的意象，与统治仪式有关。信息通过意象传递，而缝鼓有时也可以作为意象传递信息。事实上，在这些乐器上的图案中，意像也是相当普遍的装饰主题。

这些具体元素之间对应关系的最好例证在埃尔塔钦南部球场遗址中的浮雕意象上体现得淋漓尽致（前文已经提到浮雕中的缝鼓）。一位名叫“十三兔”（Thirteen-Rabbit）的领主，是球场墙壁上绘画中的重要人物，他多次出现在龙舌兰仙人掌附近的场景中，其中有一个场景是他参与的一个献祭接收仪式，旁边有一个用绳捆绑的俘虏，这在一定程度上是个象征符号。[43]对于这个雕塑意义的一种解释是，在埃尔塔钦低地绘画中，出现了以非本地的龙

舌兰植物象征的墨西哥高地权力,[44]证明了“十三兔”领主的无上权威。根据这个解释,占主导地位的高地文化影响着低地文化,这是通过使用那些属于前者(高地文化)、但两种文化都可以理解的意象符号来实现的。

文化经纪。阿兹特克的商人阶层——波其德卡(*pochteca*)——作为一种社会阶层,往往从事大型交易或军事入侵别国等活动。专业商人由于熟悉不同群体的习俗和语言,会被政体所用,与生活在不同的地域和社会环境的部族进行交易。[45]在玛雅,也有相当于“波其德卡”的角色,称为“*p'olom*”。我们已知这种有组织的贸易在泛中美洲是一种传统,至少在特奥蒂瓦坎时期就已经形成,甚至可以追溯到奥尔梅克时代。[46]

在墨西哥山谷之外,波其德卡商人们可能只受雇于强大的国王,且只在他们日程许可的时候才接受雇用。由于他们生活的社会是神权政治为先,这些商人所拥有的能量被认为是来自神的意志,是神使他们得以熟悉那些将和他们交易的部族。亚卡特库特里(Yacatecuhtli)神保护着波其德卡,所有从事交易的人都奉他为神灵,是他赋予他们交易的权力(如果是这样,亚卡特库特里其实就是商人的守护神)。

仪式化的交易。人类学家南希·法里斯(Nancy Farriss)提出的证据表明,在征服后,一些前哥伦布时期使用的贸易路线仍在继续使用。在其中一条商路上,塔巴斯科(Tabasco)的可可被销往坎佩切(Campeche)的 Chicbul,并用 Chicbul 守护神所认可的实物货币购买。塔巴斯科的可可种植者认可这种交流方式,因为 Chicbul 是 Chontal(朴屯玛雅人)殖民时代的政治、宗教中心。后西班牙裔的继任者将希拉兰科(Xicalango)作为后古典时期 Chontal 的首都。Chicbul 的天主教图像赋予他们收购的权力,正如前哥伦布时期的希拉兰科神,是后古典时期晚期玛雅人的神明。[47]这种权力部分地通过商品交接仪式得以确认。我们可以推断,在古玛雅商路上行进的商队演变成了现代的圣诞日游行,其特点是兄弟会的公职人员庄严地举着基督圣像和代表守护神的形象走过主要的街头。当代圣诞日游行的随行人员中包括乐手,如缝鼓手,演奏适合这些场合的规定音乐。问题是:前哥伦布时期的商人是否也有音乐家演奏的陪伴呢?

前哥伦布时期高地和低地的社会关系,可能就像殖民时代的坎佩切和塔巴斯科仪式性的商品交易,但规模上更加宏大。事实上,法里斯认为,早期成功的基督教西班牙企业,以及“兄弟会”体系之所以能够维系至今,是由前哥伦布时期的传统为基础的。她认为,许多参与兄弟会的精英人员,原本

都隶属于前西班牙时期的商人阶层。我接受这个假设，并在此基础上进一步提出：在前西班牙时期和后西班牙早期贸易中，音乐至少为某些乐器（诸如缝鼓）的传播和接受，起到了一定的作用。

从前哥伦布时期西印第安的几种器物的名称，可以看出高地和低地交流的程度。在这里，用于球赛和缝鼓的一些随身用具——从理论上讲作为低地部族的发明——构成了中美洲和加勒比地区共有的文化关联的器物；体鸣乐器所使用的名称，表明与中美洲高地图像概念相联系。

多米尼加修道士贡萨罗·费尔南德斯·德奥维多 Y. 瓦尔德斯（Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés）在他研究 16 世纪加勒比文化的论著中，有两个西印第安缝鼓草图，一幅显示了乐器的上部，带有 H 型的切缝，另一幅是底部，带有较大的方形切口［图 5］，证明其受到中美洲的影响。古巴民俗学家赖娜·莫尔德斯（Rhyna Moldes）指出，加勒比缝鼓的名称是 *mayohuacan*，[48]而翻译 1571 年阿方索·乌略亚（Alfonso Ulloa）的新大陆历代记的拉蒙·潘恩（Ramón Pané），则把一个乌略亚命名的泰诺（加勒比海）缝鼓翻译成“*maiohavau*”。[49]这些称谓，或许是同一种响器的不同名称或同一个词的不同拼写。在这两个例子中，这个名称都意味着“龙舌兰仙人掌”。加勒比海地区“龙舌兰仙人掌”和“缝鼓”是同一个词，这种相关联现象在埃尔塔钦球场墙壁雕塑上有所反映，它体现了中美洲低地－高地关系（这表明，中部美洲与西印第安的文化接触，可能已经是泛中美洲的普遍事实。）

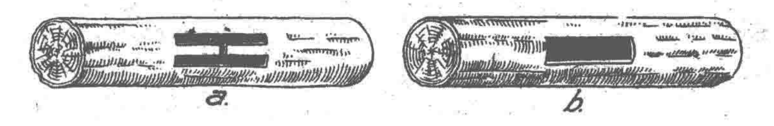


图 5　泰诺缝鼓的顶部与底部，来自于贡萨罗·费尔南德斯·德奥维多（1851 年）。

器物与文化的联系。诸如特奥蒂瓦坎的“薄橘色陶器”和托尔特克的“铅酸盐器具”都是在别处生产的，前者产于普埃布拉（Puebla）或韦拉克鲁斯，后者产于恰帕斯州-危地马拉（Chiapas-Guatemala）边境地区。但对于那些使用和了解制陶术的古代墨西哥人来说，这些陶器类型代表的是那些传播这些陶器的墨西哥部族的美学思想和理想，而不是那些制造陶器的部族。中美洲器具传播文化的特性，使我们能够更好地理解为什么缝鼓会与古典时期的高地文化概念（特奥蒂瓦坎诸神的坠落，龙舌兰仙人掌，龙舌兰绳，统治与就职仪式）相融合，而在高地文化中心却缺乏缝鼓乐器本体或图像证据的原因。[50]

随着奥尔梅克文明的消亡（公元前 300 年以后），墨西哥湾沿岸地区和太

平洋沿岸低地文化部落逐渐成为进贡国,受控于政治,经济,军事上更强大的高地文化,这些文化从那个时候起逐渐集中在墨西哥高地。然而,东部海湾沿海地区的文化作为太阳的故乡,甚至文明本身,逐渐成为中美洲地区的集体意识。那些与低地文化相关的物件:可可、橡胶、球类比赛,并且有可能包括缝鼓——最终成为泛中美洲的宗教和政治权力的象征,被高地文化用作强化他们的统治。

注释:

① "考古学家所指的'中美洲'(Mesoamerica)是指古代墨西哥与玛雅文明所构成的更大的文明实体。这一称谓最早由保罗·基尔霍夫(Paul Kirchoff)首次提出,包含分隔北美洲和南美洲的狭长地带的大片地域。" Michael D. Coe, *Mexico* (New York: Frederick A. Praeger, 1966), 17.

② Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1968), 63.

③ Rodney Gallop, "The Music of Indian Mexico", *The Musical Quarterly* XXV/2(1939), 217.

④ Evon Z. Vogt, *The Zinacantecos of Mexico: A Modern Maya Way of Life* (Philadelphia: Holt, Rinehart and Winston, 1990), 171.

⑤ Linda O'Brien-Rothe, "Maya", *The Garland Encyclopedia of World Music. II: South America, Mexico, Central America, Caribbean.* Ed. by Dale Olsen and Daniel Sheehy (New York: Garland, 1998), 653.

⑥ 我所研究过的现存大多数中美洲缝鼓直径都在10-40厘米,长度在35-90厘米不等。

⑦ Daniel Castañeda and Vincent T. Mendoza, *Instrumental precortesiano* (México: Publicaciones del Museo Nacional, 1933), 11 and 14; Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos* (Cordoba, México: Instituto Nacional de Antropólogia e Historia, 1955), 27; Sergio Navarrete, *The Music of the Rabinal-Achí* (M. M. thesis, University of Maryland, 1994), 120; O'Brien-Rothe, *op. cit.*

⑧ Paul C. Standley, *Trees and Shrubs of Mexico (Fagaceae-Fabaceae)*. Contributions from the United States National Herbarium XXIII/2 (Washington, D. C.: Smithsonian Institution, United States National Museum, 1922), 202.

⑨ 在南美洲也发现有缝鼓,殖民地早期文献证明在征服之前缝鼓在南美已被使用。然而无论是形态还是功能上的差异,都证明南美洲缝鼓与墨西哥—中部美洲缝鼓完全属于两种不同的独立乐器。

⑩ Norman Hammond, "Classic Maya Music. I: Maya Drums", *Archaeology* XXV/2(1972), 125-131.

⑪ Elsa Ziehm, "Aztec Music in 16th-Century Mexico: Archaeological, Iconographical, Written Sources Compared with Modern Material", *Jahrbuch für Musikalische Volks-und Völkerkunde* XV(1994), 21-22.

⑫ Karl Gustav Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians: A Comparative Ethnographical Study* (Göteborg: Elanders, Boktryckeri, Aktiebolag, 1935), 16-17.

⑬ Darrell Creel and Roger Anyon, "New Interpretations of Mimbres Public Architecture and Space: Implications for Cultural Change", *American Antiquity* LXVIII/1(2003), 67 – 92.

⑭ Philip Drucker, *Cultures of the North Pacific Coast* (San Francisco: Chandler Publishing, 1965), 42 – 43.

⑮ Charles éÉ Brasseur De Bourbourg, *Grammaire de la Langue Quichée suivie d'un vocabulaire et du drame de Rabinal-Achí* (Paris: Arthus Bertrand, 1862), 105 – 107; Linda O'Brien-Rothe, *Songs of the Face of the Earth: Ancestor Songs of the Tzutuhil-Maya of Santiago Atitlán, Guatemala* (Ph. D. dissertation, University of California at Los Angeles, 1975).

⑯ Pablo Castellanos, *Horizontes de la música precortesiana* (México: Fondo de Cultura Econômica, 1970); Alfred V. Kidder, Jesse D. Jennings, and Edwin M. Shook, *Excavations at Kaminaljuyu, Guatemala* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1946).

⑰ David Freidel, Linda Schele, and Joy Parker, *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path* (New York: William Morrow, 1993), 272.

⑱ 已有的文献记载了各种尺寸中美洲缝鼓。一个著名的例子是 *tecomapiloa* 缝鼓,这是一个附有葫芦壳的小缝鼓,史蒂文森称之为女人的乐器。See Robert Stevenson, *op. cit.*, 61 – 62.

⑲ David Drew, *The Lost Chronicles of the Maya Kings* (Berkeley: University of California Press, 1999), 240.

⑳ R. Stevenson, *op. cit.*, 112 – 113.

㉑ *Talud tablero* 是用于描述特奥蒂瓦坎建筑风格的术语,指一系列斜墙地基与长方形嵌板构建形成的建筑风格。

㉒ D. Drew, *op. cit.*, 196 – 197.

㉓ 这个小缝鼓雕像类似图 3 中所示的阿兹泰克微缩缝鼓。

㉔ 加斯特利亚诺斯,出处同前。本出版物包括雷默加德斯雕塑的绘图。我的描述也基于此副本。

㉕ Jose-Luis Franco, "Musical Instruments from Central Veracruz in Classical Times", *Ancient Art of Veracruz*, ed. by Olga Hammer (Los Angeles: Ethnic Arts of Los Angeles at the Los Angeles County Museum of Natural History, 1971), 18.

㉖ 受特奥蒂瓦坎影响的地区,如图斯特拉山区(Tuxtla Mountains)的玛他卡潘(Matacapan)和瑙特拉(Nautla)流域的遗址,最近已被研究或等待挖掘。

㉗ M. D. Coe, *op. cit.*, 121; Esther Pasztory, *Teotihuacan: An Experiment in Living* (Norman: University of Oklahoma Press, 1997), 243.

㉘ Samuel Marti, *Alt-Amerika: Musik der Indianer in Prekolumbischer Zeit*. Musikgeschicte in Bildern 11/7 (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1970), 68 – 69.

㉙ Rex Ashley Koontz, *The Iconography of El Tajin, Veracruz, Mexico* (Ph. D. dissertation, The University of Texas at Austin, 1994), 112.

㉚ Robert M. Carmack, *Quichean Civilization: The Ethnohistoric, Ethnographic, and Archaeological Sources* (Berkeley: University of California Press, 1973), 343.

㉛ Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, *Recordación florida: Discurso historial y demonstración natural, material, militar y politica del reyno de Guatemala*. Biblioteca Gopathemal 6 – 8 (Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, 1932 – 1933), 212.

㉜ Diego do Landa, *Yucatan Before and After the Conquest*. Transl. by William Gates (New York:

Dover Press, 1978), 36 and 63.

㉝ Paul C. Standley, *op. cit.*, 215.

㉞ Mary E. Miller, Karl Taube, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya* (London: Thames and Hudson, 1997), 126 and 144.

㉟ Jill Guthrie ed. *The Olmec World: Ritual and Rulership* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1996), 23. 根据斯坦利的研究,某些无花果树的汁液也可炼制劣质橡胶(如热带榕属类植物 *Ficus petiolaris* 和 *Ficus padifolia*)。无花果树不仅可以用来生产橡胶(和独木舟),也用于造纸,许多前哥伦布抄本均可证明。在20世纪20年代初,墨西哥伊达尔戈州(Hidalgo)的奥托米人(Otomi)仍然用榕树科植物造纸(Standley, *op. cit.*, 206)。有趣的是,这种单一来源材料具有如此广泛的用途:独木舟用于运输,造纸用于书写或绘画,以及作为橡胶鼓槌敲击出声音。

㊱ Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos* (Cordoba, México: Instituto Nacional de Antropólogia e Historia, 1955), 32.

㊲ Eric R. Wolf, *Sons of the Shaking Earth* (Chicago: The University of Chicago Press, 1959).

㊳ Bruce Byland introduction in the *Codex Borgia*. Ed. by Díaz Gisele and Alan Rodgers (New York: Dover Publications, 1993), xxii.

㊴ Michael D. Coe, *The Maya* (New York: Thames and Hudson, 1987).

㊵ J. Eric S. Thompson, *Maya History and Religion* (Norman: University of Oklahoma Press, 1970).

㊶ Munro S. Edmonson, *Quiché-English Dictionary* (New Orleans: Tulane University, 1978), 128.

㊷ Mary E. Miller and Karl Taube, *op. cit.* 据丹尼斯·特德洛克(Dennis Tedlock)的研究,"*Ki*"(类似于"*kik*",意为血液和橡胶)是基切语龙舌兰仙人掌的意思。Dennis Tedlock, *Popol Vuh: The Mayan Book of the Dawn of Life* (New York: Touchstone, 1996), 245.

㊸ R. A. Koontz, *op. cit.*

㊹ 同上,第180页。

㊺ E. R. Wolf, *op. cit.*, 243.

㊻ M. E. Miller and K. Taube, *op. cit.*, 112; Drew, *op. cit.*, 192.

㊼ Nancy M. Farriss, *Maya Society Under Colonial Rule: The Collective Enterprise of Survival* (Princeton: Princeton University Press, 1984), 154-155.

㊽ Dale A. Olsen, "Approaches to Musical Scholarship", *The Garland Encyclopedia of World Music. Ⅱ: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, Ed. by Dale Olsen and Daniel Sheehy (New York: Garland, 1998), 13.

㊾ Donald Thompson, "The *Cronistas de Indias* Revisited: Historical Reports, Archeological Evidence, and Literary and Artistic Traces of Indigenous Music and Dance in the Greater Antilles at the Time of the *Conquista*", *Revista de música Latino Americana* XIV/2(1993), 188.

㊿ E. Pasztory, *op. cit.*, 235.

管风琴的图像志:在犹太思想和音乐生活中的变化

约阿希姆·布劳恩[1]
翻译:马英珺
校译:刘　勇
审校:洛　秦

译自:

Joachim Braun, "The Iconography of the Organ: Change in Jewish Thought and Musical Life", *Music in Art* XXⅧ/1-2, 2003, 55-69.

在犹太音乐史中,管风琴和琉特琴是两件没有关联的乐器。这主要是它们分属于强大的异教、世俗(琉特)、基督教(管风琴)的缘故。这也说明了犹太音乐思想和实践的变化过程。笔者已在别处详细讨论了琉特琴的情况①,因此这里将集中讨论管风琴——几个世纪以来一直倍受犹太教—基督教人士争议的一件乐器。②我们可以简略地浏览一下从希腊化时期(埃及的公元前3世纪中期)管风琴被发明开始,直到18世纪欧洲的犹太解放时期,在这漫长时段之间,这件乐器的意义转变和语义转变,并且专门对乐器志在这一过程中扮演的角色进行研究。

不久以前,《弗赖堡通讯》(*Freiburger Rundbriefe*,1998:4)出版了由著名音乐学家瓦尔特·扎尔曼(Walter Salmen)撰写的一篇有关19世纪犹太教堂中的管风琴的文章。这部研究管风琴在犹太音乐生活中的历史的最新力作,反映出两个很老套的观点:(a)管风琴可能在耶路撒冷神殿中用过;(b)在欧洲犹太人当中,管风琴的历史直到18世纪才开始。这两种结论都是误导性的。管风琴在犹太文化和思想中的历史一直是一个令人困惑的问

---

(1) 作者信息:希伯来大学,拉马特甘。

题,似乎是犹太人不同文化间相互渗透的一种“音乐的”反映。

在现代希伯来语中代表管风琴的“*ugav*”一词,在《旧约》中共出现了四次:在神话故事《创世纪》4:21 中,是作为一种无神论者的乐器(《约伯记》21:12),比喻为“忏悔者的声音”(《约伯记》30:31);在《诗篇》150:4 的赞美诗中,“*ugav*”的词根是希伯来-阿拉伯语的“*agavah*”(纵欲,色欲,淫荡;比较《以西结》23:5);在次经《诗篇》151(大概是公元一世纪)中,一幅俄尔甫斯—基督徒大卫的图像扮演了乐器制造者的角色。从历史上看,“*ugav*”(在希伯来版本中)被解释为管风琴只是一种可能性。

《旧约圣经》的希腊文译本(又称七十士译本,Septuaginta)中所表述的“*ugav*”一词就已经大相径庭:*kithara*(创世纪 4:21)和 *psalmos*(《约伯记》21:12,30:31)可能被解释为弦乐器;*organon*(《诗篇》150:4)可能被解释为一种管乐器或任何一种乐器。古叙利亚《圣经》译本(Peshitta,公元 1~2 世纪)延续了希腊文译本的解释;但是,塔古姆(Targum,阿拉姆译本,公元 2~7 世纪)译本把“*ugav*”译为 *abbuba*(古罗马乐妓使用的一种管乐器)。在拉丁文译本(Vulgata)[1]中连续出现四次 *organum*。尽管塔古姆译本清楚地表明“*ugav*”是一种单管或双管的管乐器,但拉丁文译本的解释并不十分明确:当杰罗姆(Jerome)翻译《希伯来圣经》(约 347~420)时,*organum* 有两种意思,被解释为既包括普通乐器,也包括管风琴③。与杰罗姆同时期的圣·奥古斯丁(St. Augustin,5 世纪早期)对 *organum* 这个词给我们作了如下注解:“*organum* 是适用于所有乐器的通用词,尽管现在人们习惯用 *organum* 指那些用风箱操作的乐器……”④

显而易见的是,那些圣经译者并不熟悉“*ugav*”真正的含义,或许很久之前它就被遗忘了。对于前面的原创者和翻译者所提到的乐器,可能是由于这件乐器与风情性爱相关,我们可能会有一种隐形的厌恶感。当代音乐学将圣经中的“*ugav*”解释为笛子一类的乐器,其语源学和爱情的象征意义,跟古代和当代近东的笛乐器相似,有点像埃及的 *ma't* 或以色列/巴勒斯坦、土耳其一带的 *nāy* 一类的乐器。⑤

尽管原始资料并不清楚,但是我们可以设想《圣经》中“*ugav*”一词被确定译为管风琴,发生在《犹太法典》(Talmud,公元 4~6 世纪)完成之际。我们从《犹太法典》之 TB Arakhin 10b 和 TJ Sukkah 55c 中发现了由希腊单词 *hydraulus*(水动风琴)变形出的 *ardablis*,*adrabalin*,*hardolis*,*ardablis*

---

(1) 译者注:拉丁文《圣经》(Vulgata)于公元 4 世纪由圣·杰罗姆(St. Jerome)根据希腊、希伯来等原文翻译,并为天主教所钦定的唯一文本,即通行本。

这几种形式。[6] TJ Sukkah 55c 中明确提到:“拉比·西蒙·本·拉基什(Rabbi[(1)] Simeon ben Lakish)说:‘*ugav*’ 是 *ardablis*。”在同一段中,拉比·西蒙·本·迦玛列(Rabbi Simeon ben Gamliel)补充道,教堂中没有这种乐器,因为它的声音“扰乱旋律”(TB Arakhin 10b 和 TJ Sukkah 55c)。也没有任何其他证据显示教堂中有管风琴,无论在古希腊或以色列/巴勒斯坦境内。我们相信这个在无证据情况下得出的论点:像管风琴这样不寻常的乐器当然会引起古希腊罗马作家的注意,并且会被证实是叙利亚北部的乐器。然而,犹太人这一时期的原始资料从未对管风琴直接显示出厌恶之情。我们必须注意到,这种乐器对于教堂服务的不适应性被认为是一种纯粹的美学性质。

在《密西拿》(Mischnah 公元 2 世纪)或稍后的《犹太法典》中提到了另外一种发声的工具—— *magrephah*。拉比·巴·什拉(Rabbi bar Shila)声称“教堂中有一个 *magrephah*”(TJ Arakhin 10b)。《犹太法典》对于这一工具的描述和功能是非常混乱而矛盾的,并且多年后又出现了不同的解释。[7] 伟大的《犹太法典》评论家拉希(Rashi 1040～1105)和后来一些当政者强调了 *magrephah* 的三个主要功能:1. 烧完祭品后把祭坛上所有的骨灰扫到一起;2. 通过投掷乐器给神职人员制造一种响亮的警报声;3. 产生与水动风琴相似的声音[8]。第一位称这个乐器有乐管的大概是著名的文艺复兴学者亚伯拉罕(Abraham Portaleone,意大利北部曼图亚人 Mantua,1542～1612)[9]。围绕 *magrephah* 进行的讨论一直持续到 20 世纪后半叶也没有达成最终的一致观点。[10] 音乐学家及犹太研究领域的专家约瑟夫·亚塞尔(Joseph Yasser)20 世纪 60 年代称,以现代眼光来看,*magrephah* 不是一种乐器,更不是管风琴。但在古代(公元前 2～1 世纪)曾是一种用来铲祭品骨灰的铲子,此后(公元前 1 世纪～公元 1 世纪)发展成一种铲子形状的发声器具。[11] 亚塞尔认为,*magrephah* 很可能是由一些亚历山大时期的著名工匠制造而成,这些人常常被邀请到耶路撒冷来修理发声器具(TB Arakhin 10b),亚塞尔还认为,这种强烈的不受音高控制的近似噪音的音响,是由一股气流和许多音管产生出来的,其宗教仪式般的音响或许被作为上帝即将判决的象征性的回响。

尽管是这样,我们有充足的理由认为基督教之前及基督教元年这段时间里,犹太民族对这两者都是熟悉的:一个是教会用的发声工具,一个是液动、气动的管风琴。气动的管风琴同样是考古发现证明的:在古巴勒斯坦境

---

(1) 译者注:拉比(Rabbi)是犹太人对有常识人的尊称。

内发现一组陶瓦油灯,这一油灯前面的浮雕主要描绘了一排有七根风琴管和两对古钹的架构。这些手工艺品可以追溯到公元3－4世纪的撒玛利亚文化[图1][12]。



图1 红色陶土油灯(3～4世纪)。以色列文物局(Ein Hashofet, Israel),71.5080。

因此,与犹太民族有着长期紧密联系的罗马巴勒斯坦群落(有共同的宗教),对管风琴一定非常熟悉,并把它描述成一种很可能用于礼拜的教堂器具。在近东地区,最早证明管风琴另一个功能的是在哈马(Hama 叙利亚西部的城市)。哈马位于撒玛利亚北部200公里,那儿有一幅非常著名的公元3世纪的马赛克图案,展示出管风琴在日常音乐生活中的用途。这幅图描绘了一群演奏乐器的女乐手,其中就有一个人在演奏管风琴[图2][13]。与已知的公元3世纪的管风琴图相比,这一乐器明显有很大进展。[14]

从密西拿时期(公元1～2世纪)开始,音乐,尤其器乐在犹太牧师中是遭到拒绝的。歌唱"紧随会议结束而停止",婚礼用的鼓或铃禁止演奏(Sotah 9,11和14)。大约两个世纪后,《犹太法典》中的语言有了极大地改变:"那些

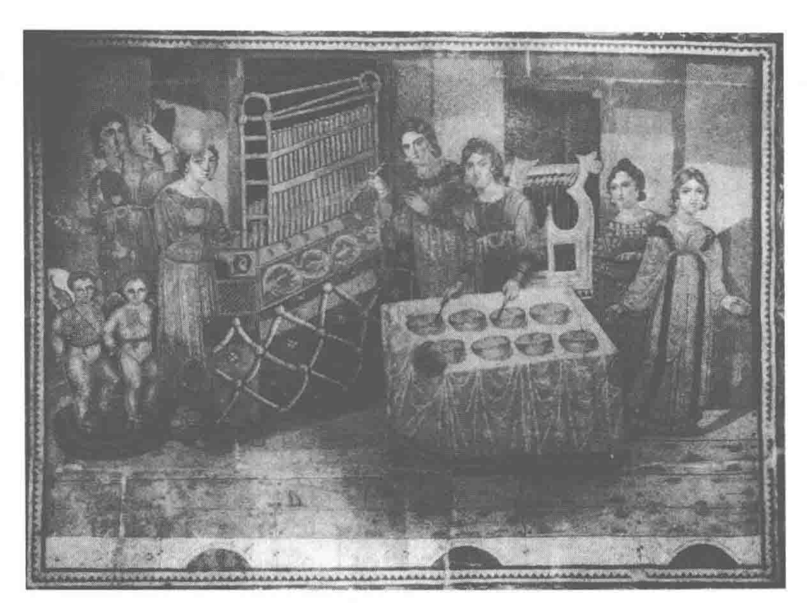


图 2　哈马的马赛克画(4 世纪的最后一个 25 年)

听音乐的耳朵都应该被撕掉","Rabba 说:当屋子里有音乐时,其门槛就会断裂"(TB Sotah 48a)。拉比在同一页中用《以赛亚书》5:11 中的资料警示大家:"*kinnor*、*nebel*、*toph*、*halil* 和美酒会让你忘记上帝"(TB Sotah 48a－b),尤其谴责了女人的歌声:"撒母耳说:女人的声音淫荡并能刺激性欲。"(TB Berakhot 24a)

牧师对于音乐,特别是管风琴的禁止也不逊色。这种禁止最初并不是出于美学原因,更多的是因为乐器本身的诱惑性。因此,管风琴或一般乐器使人堕落的功能被强调,尤其是对于女性:杰罗姆在《使徒书》(Epistle)《诗篇》107 中说:"让她在管风琴面前变成聋子,不要让她知道蒂比管(*tibia*)、里拉琴和基萨拉琴的制造方法。"[15]

无论如何,历史都以其自有的方式向前发展。琼·佩罗特(Jean Perrot)恰如其分地描述了这种情形:"我们或许永远都无法知道真相,因为目前教会文献中没有已知的官方文本批准在教堂中使用乐器。"[16]此外还有一个很好的理由:尽管考虑到所有的器乐音乐都很可疑,但是当一种小型便携的管风琴为演唱颂歌来伴奏时,牧师们通常对此视而不见。从公元 11 到 13 世纪,对管风琴的使用明显出现了两种态度:在 1287 年的米兰宗教大会上宣称管风琴音乐是教堂服务中的重要组成部分,而 1290 年的费拉拉大会则严厉禁止使用这一乐器。[17]然而,许多牧师"臣服于这一新乐器的魅力并且被其持

久的声音所吸引，这在某种程度上具有宗教的性质。……因此，尽管主教法令中从没有正式承认过管风琴，而且统治阶层只是容忍而不是承认，但是在14 世纪以前，管风琴还是逐渐确立了自己的地位——为基督徒礼拜而服务”。[18]

在犹太思想发展过程中，管风琴和其他乐器有着相似的经历。没有任何已知的文本，也没有希伯来语规定明文禁止管风琴，或者说管风琴的使用要比其他乐器更加苛刻。哈亚·本·瑟利拉（Hayya ben Šerira，939～1038，巴比伦帕姆贝迪塔，Pumbedita，犹太教士）的一个经典希伯来命题——“犹太法律释疑”，是后塔木德文学中有关音乐的基本传世文件之一。本·瑟利拉对一个有关突尼斯婚礼中是否允许音乐出现的询问回答道（“这里，在新郎新娘家中敲鼓和跳舞是一种习俗，非犹太人要带着 *nebel*、*kinnor* 和 *ugav* 被领进来”）[19]，包括允许在诸如婚礼等场合唱歌和赞颂上帝。但是严格禁止爱情歌曲，比如阿拉伯的“爱之歌”。提起乐器，只有在纯女性的聚会中才允许用鼓为舞蹈伴奏，而像“*nebalim* 和 *kinnorot* 这样的弦乐器，*ugavim* 和 *halilim*”等都应当被禁止，因为“只有妓女才会演奏这些乐器”。[20]虽然有这一文件的日期、这一乐器与非犹太音乐家的联系，以及清晰的关于管乐器文献可供参考，但我们仍无法确定在这种语境中，*ugav* 一词就是代表管风琴。

从此以后，犹太人的习俗迅速变化。12～14 世纪保存至今的大量文件涉及了犹太教中声乐和器乐的重要性，而对于“*ugav*”的态度却是矛盾的。例如，约瑟夫·杰胡达·伊本·阿肯（Joseph b. Jehuda ibn Aqnin，西班牙人，约 1150～1220）就从正面提及到“*ugav* 与铙”[21]（中世纪后期和文艺复兴时期的典型组合），而摩西·伊本·以斯拉（Moses ibn Ezra，西班牙人，约1055～1135）则让他的读者们注意乐器与“爱情歌曲”（“*šir ugavim*”，见《以西结书》，23：5 和 32）两者之间的关系，同时还警示读者有关小号（*hasoserah*）、鼓（*toph*）和管（*halil*）的内容。[22]令人惊讶的是，这一时期最伟大的犹太权威人士摩西·本·迈蒙尼德（Moses ben Maimonides，科尔多瓦，1135～埃及，1204）在他的“犹太法释疑”（Responsum）中有关音乐的部分根本没有提到 *ugav*。

管风琴彻底合法化的过程可以追溯到 13 世纪末和 14 世纪初的图像资料。塔木德译本的代表 *magrephah* 首次出现在希伯来资料中是作为著名的“第二肯尼科特圣经”（Kennicot Bible）中的一幅插图（牛津大学图书馆，Kenn. 2；[图 3－3a]）[23]首次出现在希伯来原始资料中。该书由一位著名犹太学者及原手稿作者约书亚（Joshua ibn Ga'on 或他的抄写员）1306 年在西班牙的索里亚编写并装饰，手稿在 fol. 1v 和 2r 中陈述了约书亚本人设计一

个教堂的详细计划。在 fol. 1v 的右上角可以看到一幅充满幻想的画作，其中描绘了一种短、粗脖颈的吉他形状的乐器：顶部是一个双面鹰，旁边刻有："教堂中的 *magrephah* 有十个孔，每个孔可以奏出一百种歌曲，加起来就有一千种歌。(TB Arakin 11a)"[24]。穿越琴身画有三条线(琴弦?)，线的两边有十个圆孔并且在上部的边缘也镶上了圆点。

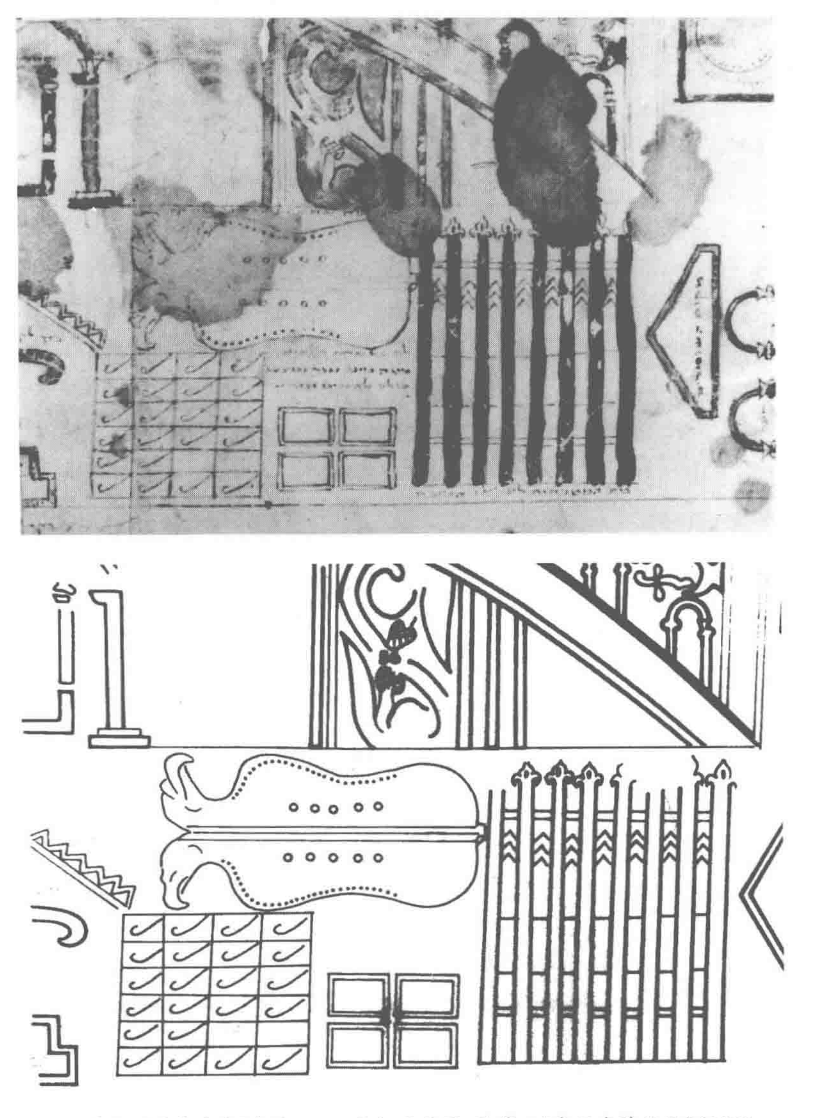


图 3 《犹太法典》中的 *magrephah* 示意图，见第二《肯尼克特圣经》(1366～1382)。牛津大学图书馆 Ms. Kenn. 2，fol. 1v. 后附草图(见尾注 23)。

曾经谈到 *magrephah*（教堂中的发声器具）的犹太作家，比如伊本·阿肯（Ibn Aqnin，12～13 世纪）㉕认为上文引用《犹太法典》的段落提及音管数量（TJ Sukkah 55c 和 TB Arakhin 10c/11a），把这种器具看作是某种乐器，很可能就是管风琴。然而，在 11～12 世纪的阿拉伯资料中㉖，也有把 *magrephah* 解释为弦乐器，正好可以解释肯尼科特乐器中"弦"的存在了。

约书亚（Joshua ibn Ga'on）似乎把他那个时代存在的有关 *magrephah* 的所有解释都努力画入图画中，比如作为管乐器（管风琴）、弦乐器（*ma'azif* 类乐器）、或者是一种铲状的乐器（见尾注⑦）。然而，乐器学或其他理论无法把这种画解释为任何事物，而只是来自《犹太法典》和有关 magrephah 口头传统的一种幻想。可以肯定，约书亚把 magrephah 看作是一种乐器，但同样可以确定的是，他对于 magrephah 究竟是何种乐器一无所知。

从 13 世纪开始，一些基督教手稿就把大卫王描述为一个管风琴演奏者（《比弗堡诗篇》，Belvoir Castle，所罗门术语），甚至称他为管风琴演奏家（organista）㉗。这幅由伟大的犹太权威人士创作出来的基督教大卫插图以及肯尼科特圣经，很可能促进并影响了管风琴在后来一个世纪左右的犹太手稿中的解释。最古老而又最经典的例子就是《法希圣经》（西班牙，1366～1382；[图 4]）：fol. 186v 上标题为"《希伯来书》（Hebr.），利未人演奏的乐器"的插图，底部呈现的是耶路撒冷的圣殿，圣殿之上是两个刻有"hasoserot"的喇叭。中间是一个巨大的容器（天赐食粮的坛子），四周还有两个羊角号，两个琉特琴，两个拨弦扬琴（psalteries）以及一个带八根音管和包含风箱管子的气动装置的便携管风琴。

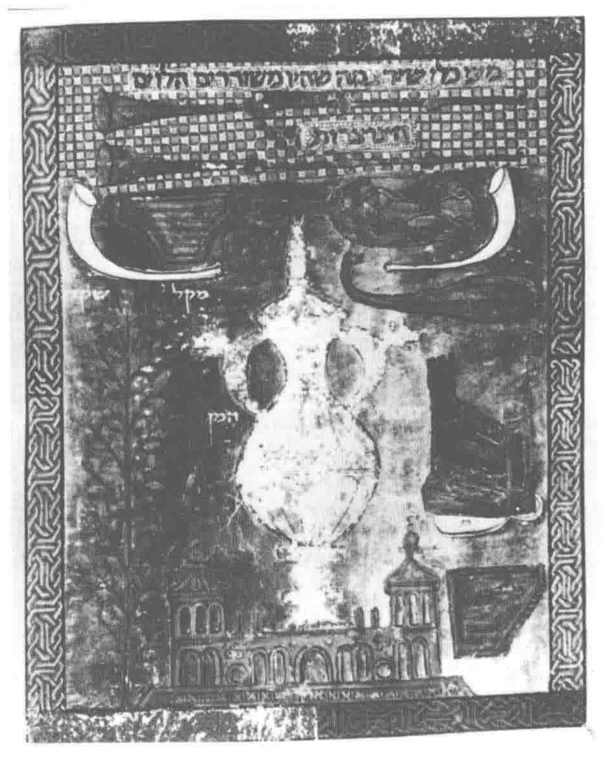


图 4　法喜圣经（Farhi Bible）（1366～1382）。沙逊集（Sassoon Collection），耶路撒冷，Ms. 1，368 (6)，fol. 186r。



图 5 考夫曼·哈加达(Kaufmann Haggadah,14 世纪晚期)。布达佩斯,匈牙利科学院图书馆,考夫曼藏品,Ms. A 422,fol. 3v。

和琉特琴一样[28],这一对管风琴作为教会乐器,几乎得到正式承认,使其可能在很多其他手稿中再现。从 14 世纪中期和 15 世纪开始,至少有三份手稿描述了管风琴——第一个是西班牙系犹太人的手稿;数十年后又出现在两份德系犹太人的手稿中。在西班牙手稿中,管风琴仅仅以圣经为背景,被描述为一种教会工具。而在德系犹太人的绘画中,显然是作为一种世俗性的乐器。在考夫曼·哈加达(Kaufmann Haggadah,西班牙人,14 世纪末,[图 5])的插图中刻画了一组女人,其中有三个人在敲鼓、演奏琉特琴和管风琴,下方还有八个少女,被描绘成一个唱诗班而不是像传统主题中那样被画成舞蹈动作。一架便携管风琴有 7-8 根音管,可能被分列两排,最长的管大概比最短的管长两倍,表示非常低的音(与《比弗堡诗篇》中描述的乐器相似[29])。管风琴的演奏者正在表演,实际上是正在按琴键。

在梵蒂冈的 Arba'ah Turim(halahik 统治下的一部法典,14 世纪上半叶,意大利北部,[图 6])中,一页全幅插图彰显了一种纯世俗的样态,装饰部分是一些手持乐器的音乐家围着一名管风琴演奏者。

牛津《西都尔》(*Siddur*)(犹太教祈祷书,15 世纪早期,德国,[图 7])的一幅插图,描绘了一名演奏便携管风琴的音乐家在一群手持各种乐器(琉特琴、竖琴、小提琴、风笛、s 形小号、肖姆管和竖笛)的音乐家中间。这不由得让人注意到许多与这幅插图相似的画作,其中之一是 1411 年的法国《圣经》[图 8]。[30]但是,如果不考虑它们之间的关系(组合方式,每个音乐家在插页中的位置),其差异之处还是很明显的:所有直观的基督徒形象和一些音乐家(约瑟夫,带孩子的玛丽亚,拿着拨弦扬琴和纳格拉鼓 *naqqara* 的音乐家)都没有出现,而画面中添加或稍许改变了其他形象(比如拿着便携管风琴、风




图6 Arba'ah Turim (1435)，梵蒂冈教廷图书馆，Cod. Rossiani 555，fol. 292/293。

笛和琉特琴的音乐家们)。由此可以肯定，插图中的基本元素是从一份手稿传到另一份手稿的。目前，犹太手稿的精确日期已经无从考证，这也阻碍了我们对该问题的起源得出最终的结论。正是《圣经》手稿中管风琴资料的存在，为这种乐器被犹太教堂、准礼拜仪式文学和宗教以外的犹太社会生活所接受做了铺垫。



图7 西都尔，15世纪早期。牛津大学图书馆，Opp. 776，fol. 79v（左），还有一个音乐家在装饰部分的右下角演奏便携式管风琴的细节。

与琉特琴十分相似，管风琴也是从欧洲的西部传到东部，由西班牙裔犹太人传给德裔犹太人。两种乐器也都是第一次出现在《圣经》和宗教文学的插图中，稍后才作为“正式批准”的结果——一种“净化的”，甚至“神圣的”教会工具进入犹



图 8　法国圣经(1411),伦敦大英图书馆,MS Royal 19. D. iii, fol. 458。

太人的音乐生活中。

直到15世纪下半叶,欧洲犹太群落的知识分子和部分领袖才承认管风琴是有资格被高度尊重的乐器。犹太拉比们和一些学者具有共识,认为在犹太艺术中管风琴是一种教会乐器,并与古利未人音乐精华相融合,比如伊本·萨胡拉(Ibn Sahula,13世纪)、无名的米兰(Milan,15世纪)、雅各布(Jacob Farissol,15世纪初)和犹大·本·塞缪尔·阿基沃尔蒂(Judah ben Samuel Archivolti,1515～1611)[31]等等,随后他们又把管风琴看作是一种合适的,实际上是更被偏爱的乐器。意大利裔犹太哲学家、圣经评注家约翰那·阿里曼诺(Joahanan Allemanno,15世纪)以最令人着迷的方式描写了来自德国的著名盲人管风琴演奏家——康拉德·保曼(Konrad Paumann)在曼图亚宫廷(Mantua court 约1470)的演奏[32]。一个世纪之后,还是在曼图亚,著名的拉比、传道士和学者犹大·本·约瑟夫·莫斯卡塔(Judah ben Joseph Moscata,1530～1590)[33]在他的一次布道中这样讨论音乐中的神学内容:人是根据音乐的比例而创造出来的;圣经中的 *kinnor* 被莫斯卡塔解释为管风琴,这个乐器可与人类的灵魂相比,并与大卫王的"精神 *kinnor*"(=管风琴)有密切关系。正如 *kinnor*(=管风琴)演奏者必须要控制好自己的技艺从而达到完美的和谐一样,人类的灵魂也必须与和谐的规律相一致。[34]

这种思考方式由威尼斯的拉比和学者利昂·摩德纳(Leon Modena,1571～1684)加以发展,此人早在17世纪早期就将合唱赞美诗和乐器引入犹

太教堂。[35] 17 世纪中期，摩德纳拉比亚伯拉罕·所罗门·格拉齐亚尼(Abraham Solomon Graziani，逝于 1684)允许在犹太教堂里使用管风琴。[36]

拉比进行的改革正好符合整个意大利犹太群体的音乐品位及社会行为的需求。在这种背景下，朱利奥·马罗西尼(Giulio Marosini，前任撒母耳·纳米阿斯，[Samuel Nahmias 1612～1683]，一个皈依犹太教的人) 的证词具有相当的指示性。他在自传中回忆了 1628 年他对威尼斯犹太教堂的一次访问：管风琴也被带进了犹太教堂，不过拉比不允许演奏。因为一般[这种乐器]在我们的教堂[(1)]中才演奏。那又怎样？这一切只不过是“一时冲动”。娱乐没有多久便结束了。[37]

在随后的一个世纪中，其他一些欧洲犹太群体对于管风琴的态度也发生了变化。例如约翰·雅各布·舒特(Johann Jacob Schudt)在他的《犹太遗迹》(*Judische Merckwurdigkeiten*，法兰克福市/莱比锡城，1714)中告诉我们：“阿姆斯特丹……犹太人非常频繁地去教堂欣赏管风琴音乐，一听就是几个小时。”[38]

布拉格犹太教堂有管风琴存在的第一个证据是 1494 年的一个图像志资料。《洛布科维奇祈祷书》中的插图[图 9][39]描绘了布拉格犹太教堂中的管风琴，令人吃惊的是，这幅图罕见地将定音鼓、双簧管(*Rauschpfeife*[(2)])组合在一起。

最古老的布拉格犹太教堂——平卡斯犹太教堂，就是根据 13 世纪末的一些资料而建造的，在 1689 年大火之前这个教堂就已经使用了便携管风琴，大火后重建了管风琴。[40] 在布拉格这座“新—旧”犹太教堂中，管风琴至少从 1714 年就开始演奏，尽管只是“为了周五晚上迎接安息日的祷告者”而演奏。[41] 管风琴音乐是犹太节日和庆典的一部分，比如在 1678 年布拉格犹太人庆祝奥地利利奥波德一世皇帝(Emperor Leopold I)加冕典礼的游行中，以及在 1716 年皇储在法兰克福诞生的庆典活动中，管风琴都由两个男孩抬着走在《托拉》(圣经旧约之前五卷)之前。[42]

想到管风琴和古响板首次一起出现是在撒玛利亚(Samaritan)陶土油灯上，当我们不但在文艺复兴末期，而且在 18 世纪的布拉格也发现这个组合的传统时，还是会感到惊讶。

旅行家亚伯拉罕·列维，即本·米拿现·陶(d'Abraham Levi，Ben

---

(1) 译者注：朱利奥回忆的这件事发生在他的少年时，那是在他皈依犹太教之前，所以“我们的教堂”一句指非犹太教堂。

(2) 译者注：一种流行于 16 世纪中期的双簧管。



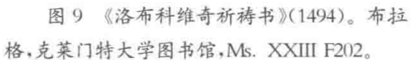


图 9 《洛布科维奇祈祷书》(1494)。布拉格,克莱门特大学图书馆,Ms. XXIII F202。

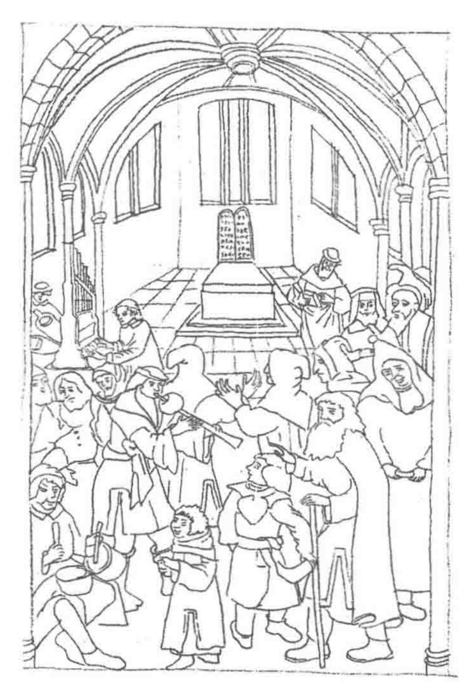


图 9a 《洛布科维奇祈祷书》插图的线描图

Menahem Tall)在 1718 年至 1724 年间游历了布拉格,他在传记中写到,在安息日那天他在犹太教堂听了一场 *Orgelpfeifen* 演奏,有 Klappen-zymbels 或 Klappcymbels 的乐器伴奏。[33] 毫无疑问,第一个词是指管风琴,而 Klappcymbels 是指铙钹或古钹(叉钹),不是现代音乐学家们头脑中的“大扬琴”或“羽管键琴”。管风琴乐手(Klapzymbalist)这一职业在早期布拉格犹太群落中被熟知,并且在布拉格墓地中一篇 1636 年的墓志铭中得到了证实。我们可以设想这一名字指的是一般的犹太音乐家,而不仅仅是古钹演奏者。在最后的几个世纪中,随着犹太改革运动,管风琴在改良的犹太教集会中成为被广泛使用的乐器。无论如何,这在犹太音乐文化历史中翻开了新的篇章。

笔者将在这里结束本文的论述:管风琴,与琉特琴一样,作为一种乐器,是由于犹太视觉艺术的变化甚至是误读,才改变了其在犹太音乐思想和音乐现实中的职能、含义和象征意义。看来,基督教群落的禁令是由神学的、实践的因素来决定的,许可权的获得则来自于审美方面的考虑;在犹太世界

中,当这种变化由音乐以外的因素而引起时,无论禁止还是接受都由神学因素来决定。我们在这里见证了一个独特的音乐文化现象:神学中的文本和视觉资料导致了音乐生活的变化。

注释:

① Joachim Braun, "The Lute and Organ in Ancient Israel and Jewish Iconography", *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum* 65. *Geburtstag*. Ed. by Axel Beer et al. Mainzer Studien zur Musikwissenschaf 37 (Tutzing: Hans Schneider, 1997), I: 163-188.

② 对这个不断被炒热的讨论的简明总结,可参见 Eric Werner, *A Voice Still Heard: The Sacred Songs of the Aschkenazic Jews*, Leo Beack Institute series (University Park; London: Pennsylvania State University, 1976), 116 and 195-198.

③ 对乐器的解释,可参见 Joachim Braun, *Music in Ancient Israel/Palestine: Archaeological, Written, and Comparative Sources*, The Bible in its World (Cambridge; Gran Rapids: William B. Eerdmans, 2002), 12-32. 在七十士译本中,"organon"这个希腊词被用来翻译希伯来文的"kinnor"(《诗篇》137:2),"nevel"(《阿摩司书》5:23,6:5)和名词"kle shir"(按字面意思译为"歌唱乐器";《历代志上》,15:16; 16:5,《历代志下》出现5次);拉丁文《圣经》用这个拉丁词"organum"对应"kinnor"(《诗篇》137:2)、"ugav"(《创世纪》4:21,《诗篇》150:4,《约伯记》21:12,30:31),在七十士译本中七次用"klei shir"这个表达法作韵。

④ James McKinnon, "Music in Early Christian Literature", *Cambridge Readings in the Literature of Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 160.

⑤ Curt Sachs, *History of Musical Instruments*, (New York: W. W. Norton, 1940), 106; Joachim Braun, " Biblical Instruments", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan; New York: Grove Dictionaries, 2001), vol. 3, 524-535.

⑥ 在这时,大家普遍接受的 *hydraulicum* 这个词也经常被用来指风箱管风琴。Friedrich Jakov, "Orgel. IV: Die Orgel des westlichen Kulturkreises im Mittelalter", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil. ed. by Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1997), vol. 7, 918.

⑦ 在《犹太法典》最流行的段落中提到了 *magrephah*,讲到它有100个孔,每个孔可以发出10个音(TJ Sukkah 55c; TB Arakhin 10b-11a),并提到有可能在离耶路撒冷大教堂30公里以外的杰利科听到它(M Tamid 3,8)。还有一些材料提到 *magrephah* 的形状像铲子(同上)。

⑧ Alfred Sendrey, *Music in Ancient Israe* (New York: Philosophical Library, 1969), 397.

⑨ Israel Adler, ed., *Hebrew Writings Concerning Music in Manuscripts and Printed Books from Geonic Times up to* 1800, RISM B/IX/2 (München: G. Henle Verlag, 1975), 259-260, Ms. 570, VI/6-42.

⑩ 即使库尔特·萨克斯(Curt Sachs)这样著名的学者,也认为 *magrephah* 是一种风琴,因此会被用于教堂(C. Sachs, *op. cit.*, 124.)。

⑪ Joseph Yasser, "The Magrephah of the Herodian Temple: A Five-Fold Hypothesis", *Journal of the American Musicological Society* XIII/1-3 (1960), 24-42; see also *Encyclopaedia Judaica* (Jerusalem: Encyclopaedia Judaica; New York: Macmillan, 1971), vol. 12, 566.

⑫ Varda Susmann, "Samaritan Lamps of the Third-Fourth Century A. D. ", *Israel Exploration*

Journal XXVIII/4(1978), 238－250. 不幸的是,这盏油灯的图像被考古学家们解释为里拉琴,因而形成了多年的误导。J. Braun, *Music in Ancient Israel/Palestin*, 238－239, and ch. V/6.

⑬ Abdul Rizaq Zaqzyq and Marcelle Duchesne-Gullemin, "La mosaique de Mariamin", *Annales Arabes Syriennes* XX/1(1970), 93－125, pl. 1/2.

⑭ Jean Perrot, *The Organ from its Invention in the Hellenistic Period to the End of the Thirteenth Century* (London: Oxford University Press, 1971), pl. iii/2, iv, vi, viii, xiv.

⑮ J. McKinnon, *op. cit.*, no. 324.

⑯ J. Perrot, *op. cit.*, 218－219.

⑰ F. Jakov, "Orgel. IV: Die Orgel des westlichen Kulturkreises im Mittelalter", Sachteil, vol. 7, 917.

⑱ J. Perrot, *op. cit.*, 219.

⑲ I. Adler, *Hebrew Writings Concerning Music*, 144.

⑳ 同上,第 145 页。

㉑ 同上,第 157 页。

㉒ 同上,第 163 页。

㉓ Bezalel Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles: A Catalogue Raisonné* (New York: Israel Academy of Sciences and Humanities; London: British Academy, 1982), vol. I/1, 24－30, and vol. I/2, pl. III-IV.

㉔ 同上,第 26 页。

㉕ I. Adler, *Hebrew Writings Concerning Music*, 157 and 158.

㉖ Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings* (*c.* 900－1900): *Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U. S. A.* RISM B/X (München: G. Henle Verlag, 1979), 25. 据我所知,没有任何人对这种解释做出任何说明,并且我认为,约书亚(Joshua ibn Ga'on)的判断是错误的,这种解释又建立在约书亚的误解之上。

㉗ J. Perrot, *op. cit.*, pl. XXVII:2,XXVIII:2.

㉘ J. Braun, "The Lute and Organ in Ancient Israel and Jewish Iconography", *op. cit.*

㉙ J. Perrot, *op. cit.*,282.

㉚ Jeremy Montagu, *The World of Medieval & Renaissance Musical Instruments* (New York: The Overlook Press, 1976), pl. VI.

㉛ I. Adler, *Hebrew Writings Concerning Music*, nos. 120, 180, 260, 360.

㉜ Hanoch Avenary, "Ein hebraeisches Zeugnis für den Aufenthalt Konrad Paumanns in Mantua (1470)", *Die Musikforschung* XVI (1963), 156－157.

㉝ Herzel Schmueli, *Betrachtung zum Lautenspiel des Jehudah Moscato* (Ph. D., Universität Zürich; Tel-Aviv: author, 1953).

㉞ I. Adler, *Hebrew Writings Concerning Music*, no. 530.

㉟ 同上,nos. 520 and 530.

㊱ A. Sendrey, *op. cit.*, 272.

㊲ Israel Adler, *La pratique musicale savante dans quelques communautes juives en Europe aux XVIIe et XVIIIe sicles*, École pratique des hautes études. Sorbonne. VI section: Sciences economiques et sociales. Études juives 8 (Paris: Mouton, 1966), 65.

㊳ Johann Jacob Schudt, *Jüdische Merckwürdigkeiten* (Frankfurt; Leipzig, 1714; repr. Berlin: L. Lamm, 1922), part II, book VI, 284－285.

㊴ Klementinium-Universitni Knihovna, Prague, Ms. XXIII F202.

㊵ A. Sendrey, *op. cit.* ,340.

㊶ J. J. Schudt, *op. cit.* , part I, book IV, 218.

㊷ J. J. Schudt, *op. cit.* , part IV, continuation III (Frankfurt am Main, 1717), 147.

㊸ Abraham Zvi Idelsohn, "Songs and Singers of the Eighteenth Century", *Hebrew Union College Annual*, Jubilee volume (1925), 403; see also I. Aderler, *La pratique musicale savante*..., 25; E. Werner, *op. cit.* , 116 and 307.

㊹ The Herbrew-Italian dictionary *Davar Tov* by David Ben-Siyyon ben Abrahamde de Modena (Venice, 1587－1588; Biblioteque nationale de France, Paris A. 6011/4) gives the following translations: *kinnor* = luth, *nevel* = viole and *minim* = orgue (see also I. Aderle, *La pratique musicale savante*, 44, note 174 and 112).

希伯来手稿(HEBREW MANUSCRIPTS)中的管风琴图像志

Manuscript	Location	Folio	Origin	Date	Topos
Farhi Bible	耶路撒冷 Sassoon Coll. ,原稿. 1, 368 (6)	186r(右页,偶数页)	西班牙	1366～1382	寺院乐器:2支喇叭,2支羊角号,拨弦扬琴,吉坦(类似吉他的古代乐器),fidel (?),管风琴
Haggadah	布达佩斯 Kaufmann Coll. ,A422	3v(左页,奇数页)	西班牙	14世纪晚期	Miriam with maidens: 鼓,琉特琴,管风琴
Arba'ah Turim	梵蒂冈圣经(Vatican Bibl), Apostolica Cod. Rossiani 555	292－293	北意大利	1435	教廷场景:其中有琉特和管风琴
Siddur	牛津大学图书馆 Opp. 776	79v(左页,奇数页)	德国	15世纪早期	民间音乐家(?):其中有琉特和管风琴

铜管乐器的销售：1830～1930年间铜管乐器的商业图像及其文化信息

作者：特雷弗·赫伯特[1]
翻译：陈心杰
校译：刘　勇
审校：洛　秦

译自：

Trevor Herbert, "Selling Brass Instruments: The Commercial Imaging of Brass Instruments (1830～1930) and Its Cultural Messages", *Music in Art* XXIX/1-2(2004), 213-226.

有时广告会平淡无奇又毫无效应，但即使是最普通的推销，也能因其明确的定位及适当的形式产生重大的效果。与此相关的例子有如20世纪60年代曼彻斯顿的巴拉兹(Barratts)刊登在英国铜管乐队杂志《英国乐手》(*The British Bandsman*)上的广告[图1]。巴拉兹是英国铜管乐器的主要零售商之一，也是美国最大的乐器制造商——印第安纳州埃尔克哈特C. G. 康恩公司(C. G. Conn)的英国代理商。该广告也许看起来有些缺乏灵感，完全是实用性质的，没有过多形象化的描述，但它取得了商业上的成功并具有强大的文化力量。从中还能追寻到英国铜管乐器音色和音乐语言风格上的根本改变。根据英国乐器制造商停止制造高音铜管乐器的决定，这则广告在1964年重复刊登了多次。直到此时为止，非职业铜管乐队及"救世军"乐队(他们以"救世军出版及供应商"Salvationist Publishing and Supplies 的名

---

(1) 作者信息：英国开放大学。



图 1 “下降到低音”(Low-down on low pitch)，曼彻斯顿的巴拉兹公司(Barratts of Manchester Ltd)为康牌乐器在《英国乐队》1964 年 11 月 14 日第五页上刊登的广告。

义组建了自己的乐器制造业)都是以比音乐会标准音高(A=452 赫兹)略高半音来演奏的。这种不正常现象使得乐器十分昂贵，因为乐器制造商必须按照两种通行音高来制造乐器。但这种现象还必须继续存在，因为非职业铜管乐队还占据着英国的主要市场。在一次英国布西(Boosey)和霍克斯(Hawkes)这两个头号制造商与救世军以及他们的乐队代表成员对话之后，改革的决议得以达成。因此，每个乐队都不得不做出决定：通过加长现有乐器的管身来适应音乐会标准音高(有价格便宜的调整工具出售)，或者买一个新乐器。显然在不久之后，更多人选择了后者，因为从理论上来说，某些调整是可行的，但在实践中它们也会改变乐器的音响特性，也引发了音调上的连锁问题。

美国康恩公司是音乐商业中最具想象力的公司之一，它很快发现了一个十分诱人的商业契机。该公司差不多用了一个世纪的时间开发了一系列高质量的铜管乐器，相比欧洲的乐器样式，这些铜管乐器有更大尺寸的特殊

管身。由于音高的不同,康恩公司在英国的铜管乐队中没占领大的市场,但却也名声大噪,因为其乐器在英国交响乐团的乐手中开始变得流行起来。康恩公司为布赛公司提供的广告文案中附有清晰、新鲜的插图以及简短的文字信息:

你是否已经意识到,改用“低音”所带来的最令人激动的优势在于,此时此刻,你和你的乐队第一次体验了演奏著名“康牌”乐器的乐趣?[1]

这场运动如此成功,以至于它不仅促成了大规模从高音到低音的转变,也促使传统上尺寸较窄的乐器转向尺寸较宽的美国式乐器,后者的音响更为洪亮而悦耳——之前的10年中,这种音响仅仅充斥于英国专业交响乐队之中。因此,传统英式铜管乐队的音响逝去了——或许这正是音乐全球化的一个例证,也是证明广告能如何影响甚至决定表演实践诸多方面的一个例子。[2]

此文名为“铜管乐器的销售”(Selling brass instruments),主要是涉及商业广告,但我却对更为宽泛的问题感兴趣:铜管乐器的图像以及它如何被解读。特别是以下两个主题:这些图片所创造和反映的铜管乐器的文化地位;以及,有关表演的音乐语言,它们展示了什么。我关注于1830年到1930年的这段时间,是因为与其他任何时期相比,正是在此期间,有关铜管乐器的文化发生了戏剧性的改变。也正是在这期间,最大数量的新乐器种类被发明、改进和推广,导致了掌握着新演奏技巧的新型乐手、新作品、新听众及新音乐语言的产生。但在那个时代,现代性和改革更多的还是伴随着古老艺术音乐的传统而存在,这也是一种令人困惑而混乱的共存。你只要扫一眼欧洲有关铜管乐器的专利名单和大量的以铜管乐器发明者唱主角的技术博览会的目录,就能观察到改革创新的流行风潮。甚至对这些专利最保守的调查,都展示着许多发明者的动机都基于自我持续性和自我满足的规律。[3]

19世纪下半叶,图像常常出现在杂志和报纸中,例如1895年阿尔杰农·罗斯的书《与乐手对话》中的卡通图画[图2]。我们在此所见到的并非仅仅是搞笑的漫画,而是一种讽刺。同时,和一切令人印象深刻的讽刺一样,它还强调了一种实实在在的担忧。此外,只有在涉及被广泛关注的问题时,这种讽刺才会产生作用。此处的卡通画则聚焦于这样一个被普遍认同的美学问题,甚至是一种危机。在维多利亚时期的一段时间中,铜管乐器生意在定调、数量和幅度上的变化如此之大,以至于作曲家、演奏家和听众之间没有达到一种有关“什么是铜管乐器的标准音乐语言风格”的普遍共识。

全新设计的乐器形制十分规律,以至于就算是见多识广的听众也不知

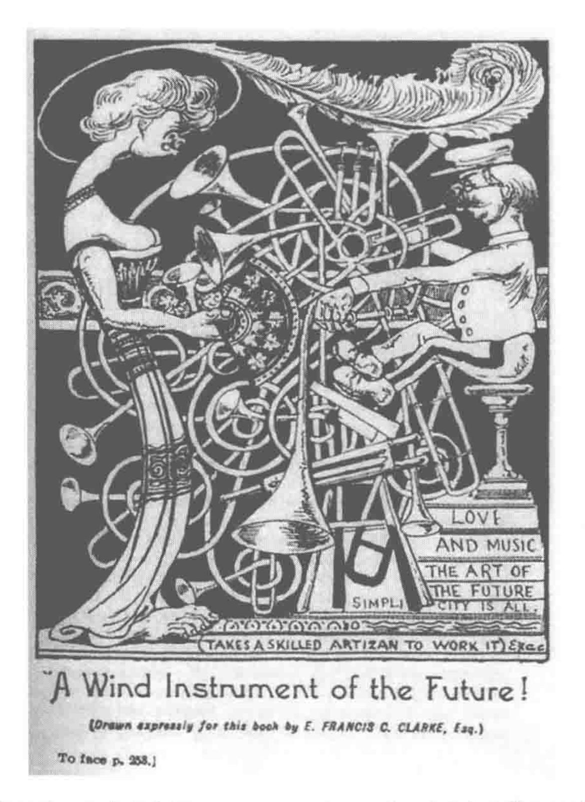


图2 E.弗朗西丝·C.克拉克(E. Francis C. Clarke),"一件未来的管乐器!"(A Wind Instrument of the Future 1895),见阿尔杰农·罗斯(A. Rose)的《与乐手对话》第258页。

道这些乐器叫什么,更别提听起来像什么了。此外,还有一种有关铜管乐声音的普遍性困惑,即在正在形成的管弦乐队标准中,如何认定铜管乐器的响亮度。许多人认为铜管乐器响亮而喧闹的声音,闯入了管弦乐队那更为优雅的声音。因此,对新式铜管乐器的接纳既没有得以大力宣传也没有得到特别的支持。

改变与维持原状

从19世纪早期开始,活塞和带键铜管乐器得以运用,为表演者演奏半音列(chromatic compass)提供一种似乎更简单的途径。自15世纪以来就已经成为长号显著特征的伸缩装置在英国小号(改良款)上也能被运用了。加键乐器在19世纪上半叶非常流行,但不久后就被活塞乐器占取了更大优势。我们常常低估了19世纪新老乐队的共存程度。英国曼彻斯特郡索尔福德的



图 3　约瑟夫·海厄姆(Joseph Higham)乐器目录中的某一页(1870s)。

海厄姆公司在19世纪70年代刊登的一则广告,将铜管乐器发展的两个截然独立的技术年代中的例子并置在了一起[图3]。18世纪晚期,在活塞系统发展之前的几十年间,英国发明了伸缩式小号,如图下角所示。19世纪20年代,广告中还涉及了次中音号的原型,但直到1840年代,它才得以广泛普及。到了世纪中叶,铜管乐队和军乐队中已经遍布它们的身影。

许多新发明的活塞乐器是为了有益于军乐的改良。从18世纪晚期开始到19世纪中叶,军乐队无处不在,常常被认为是音乐民族主义的真实而官方的显现。它们在战争中的作用——这个作用总是被人夸大其词——相对于礼仪性目的来说,总是次要的。在那些仪式中,它们是结构网中至关重要的组成部分。近来很多军乐队被塑造成"传统",用来象征并宣称一种普遍权威。这种权威的共鸣声自然地从纯正的欧洲王国传向老牌的君主国家。法兰西共和国对发展军乐的野心是最大的,但也正是在法国,出现了一些铜管乐器制造中最重要的进步,

这两点都十分有趣,就某种意义而言却又是互相矛盾的。可是,算得上精英的军乐队在大多数欧洲国家和美国占据了制度上的关键地位,也是这些国家,至少在起初的时候,为最现代的乐器提供了市场。赫拉德茨·克拉洛韦(Hradec Králové)市的彻万尼公司(Červený firm of Königgrätz)宣称曾在1895年向俄国军乐队提供了6000件乐器。[④]

与此相反,许多新兴发展中的音乐学院本质上是保守的,权威作曲家中还存在着许多不同的观点:勃拉姆斯清楚地表现出对自然乐器的喜爱;瓦格纳支持激进的、新的乐器;柏辽兹似乎已经承认了自然的和机械的铜管乐器都有其独一无二的特性和功能,是不同的两个种类。平民中专业演奏者的消费模式极为多样化。一些专业的演奏家不使用活塞乐器。例如,到了19

世纪末,在英国参加了瓦格纳歌剧首演的小号演奏家们使用的还是伸缩小号。这是非常有可能的,因为著名小号演奏家托马斯·哈珀(Thomas Harper)的家族世袭在皇家音乐学院教授伸缩小号一直到19世纪晚期。但这种维持原状的同时,活塞乐器的流行也为铜管乐演奏带来了新的风气。最具影响力的团队之一是在英国和欧洲大陆的音乐厅做过巡演的迪斯汀(Distin)家族。也许朱利安(Jullien)管弦乐队中杰出的短号独奏演奏家凯尼格(Koenig)的影响力更大。

但在美国,最具影响力最受欢迎的活塞乐器演奏家很可能应该是朱尔斯·利维(Jules Levy)。利维出身于英国,却在美国赢得声望。他是一位短号演奏的艺术大师,也是最早发展活塞乐器音乐风格的人之一。在康牌公司"汪德"短号早期取得的成功中,很多都得益于利维对该乐器的支持。[5]

但深受欢迎的大师们正在产生其影响力的时候,铜管乐器的制造和推广过程开始变得越来越复杂,便宜的乐器被大量供应。不久,情况就很明了了:活塞乐器的主要市场已经根本不是专业音乐界,而是工人中的业余爱好者。制造商为了销售这些乐器,不但必须去和经纪人、雇主,高官以及其他能够影响到下层人士的品味、并能向将要持有这些乐器的工人乐手承诺作出资金安排的人打交道,而不是那些潜在的音乐家。[6]为了使这个过程进行得更加顺利,他们就必须在既能理解又能产生共鸣的前提下把统治阶级拉进来。一方面,铜管乐器必须被视为现代的、具有实用性并且易于学习的乐器,但另一方面,它们又不得不求助于那些传统的活塞系统,这些活塞系统被看成是艺术音乐的延续,也是曾让权贵阶级觉得舒适的值的尊重的流行传统。

改变与维持原状的调和

改变与维持现状之间的调和,这一困境波及许多维多利亚时期和爱德华时代的产品。留声机第一次被推向消费公众的方式就是一个不错的例子。实际上,图4被描述成"创造性"的持续。标题上写着:"亲爱的心灵老歌,从爱迪生留声机上流淌出来,唤起了祖父祖母青春的回忆。"但有关这种合理性的更好的例子也许能从19世纪推广摄影技术的方式中找到。

图5的寓意非常清楚。摄影师的工具相对简单,与画师的工具并置,而且这一信息是由两个女人的姿势来加强的,她们的出现很明显是为了唤醒古典意象。

对古典的暗示是一种常用策略,使新事物合理地成为一种已建立起的



图 4　爱迪生留声机的广告(20 世纪早期)

审美传统中的一部分,这在铜管乐器的图像学研究中也非常流行。图 6 展示了 1900 年法国乐器公司古埃斯侬公司(Gouesnon ey Cie)的一页目录。在页面右侧,有新古典主义的装饰花纹环绕着古埃斯侬公司在工艺或机械发明中所获奖项的名目。事实上,每个铜管乐器制造商和零售商都以某种方式搬用了古典。甚至是 C. G. Conn 这个美国乐器制造商中最为现代且最具企业性的公司,从 19 世纪晚期起,也无法拒绝在目录的卷首插图中印上牧神潘和他的排箫。

早期的广告:精准与客观

图 5 展示的是摄影师的名片。它为有关广告精准性提供了一些教训。图像为约克郡瑟斯克(Thirsk, Yorkshire)镇的一位摄影师的服务打广告。但同样还是这张图像,在英国常常有许多公司通过与已经买下该图像底片的印刷商沟通,对它进行引用。这正是一个"模仿作品"广告的典型例子:印刷商为了向制造商和供应商提供广告用图而设计、生产和售卖的一张普通图像。[7]这些图像还会被加上合适的局部细节。在音乐商业中对这种模仿性图像的运用十分普遍。



Principales Récompenses et Distinctions

OBTENUES PAR LES MAISONS RÉUNIES

GAUTROT AINÉ & CIE
TRIEBERT
COUESNON & CIE

1839	Exposition Nationale de Paris. Mention Honorable	GUICHARD
1844	Exposition Nationale de Paris. Médaille d'Argent	GAUTROT
1849	Exposition Nationale de Paris. Médaille d'Argent	GAUTROT
1851	Exposition Internationale de Londres. Médaille d'Argent	GAUTROT
1855	Exposition Universelle de Paris. Médaille d'Argent	GAUTROT
1855	Exposition Universelle de Paris. Médaille d'Or	TRIEBERT
1865	Exposition Internationale de Porto. Médaille d'Or	GAUTROT
1867	Exposition Universelle de Paris. Médaille d'Argent	GAUTROT
1867	Exposition Universelle de Paris. Médaille d'Or	TRIEBERT
1869	Exposition Internationale d'Amsterdam. Médaille d'Or	GAUTROT
1873	Exposition Universelle de Vienne (Autriche). Médaille d'Or de Progrès	GAUTROT
1887	Exposition Nationale d'Hanoï. Diplôme d'Honneur	COUESNON
1889	Exposition Universelle de Paris. Médaille d'Or	COUESNON
1893	Chevalier de la Légion d'Honneur	COUESNON
1895	Officier d'Académie	COUESNON
1900	Exposition Universelle de Paris. Hors Concours	COUESNON
1900	Exposition Universelle de Paris. Membre du Jury	COUESNON
1900	Collectivité des Fournisseurs des Armées de Terre et de Mer	GRAND PRIX

Le Jury des Récompenses de l'Exposition Universelle de 1900 a décerné SEPT MÉDAILLES D'OR aux Chefs des Ateliers d'instruments de cuivre, d'instruments de bois et de Lutherie de notre Maison.

图 5 橱柜卡片背面的图像(19 世纪中后期)

图 6 古埃斯侬公司目录中的一页(1900)。由伦敦皇家音乐学院提供。

图 7 展示了一张被总部位于萨克森的兰格海默 & 索恩公司(Langhammer & Sühne firm)分发的商业名片。这样的商业名片经常被当作目录而出版,主要针对零售商和在乐器公司中扮演着代理人角色的专业指挥。

几乎没有疑问的是,图上的乐器对现实中的乐器有精确的展现,但不能总是这样认为。仿作行业总是既复杂又有效的。比方说,施密特(J. Schmidt)印刷公司于 1910 年前后在马克诺伊基兴(Markneukirchen)刊印的仿造图像的一册单集,包括了 327 页及不少于 4246 幅乐器和附件的图像,零售商和制造商可以在这册单集中选择所需的图像为他们的推销进行说明。目录中所展示的乐器在多大程度上复制了实际乐器难以探知。它们一贯是实际和精确的,也确实很难想象它们中的任何一个能在没有乐器设计细节知识的情况下被画出来[图 8]。但是这类目录中图像的巨大数量及其对推销实践的暗示,都警示着不要将它们当成判断该时期的乐器的唯一方法。[8]

维多利亚时期稍晚一些的一段时间里,当铜管乐器最重要的推销将目标锁定为铜管乐队的潜在主顾时,一些乐器公司也开始将注意力转向工人



图 7　丹尼尔·兰格海默 & 索恩(Daniel Langhammer & Söhne)公司目录中的一页(约 1895)

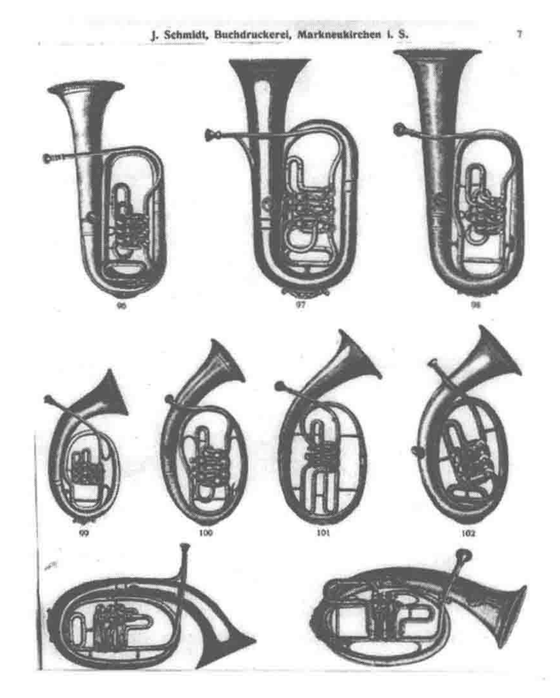


图 8　引自萨克森州马克诺伊基兴 J. 施米特目录的拼贴图像(the catalogue of J. Schmidt, Markneukirchen, Saxony),(约 1910)。赫伯特·海德(Herbert Heyde)的私人收藏,纽约。

消费者。这种推广宣传是完全实际型的，没有采用图示。其目的在于为赞助创造需求，以作为与一些强势观点的平衡，这些被着力宣扬的强势观点支持“对下众音乐活动的赞助促进了社会和谐”这一说法。因此，工人读物常常含有一些信件模板，这些信件模板为工人群体组织一个乐队并为此获取必要的资金担保提供了基础。阿尔杰农·罗斯（Algernon Rose）所著的《与乐手对话》一书中就出现了这样一封信——所寄地址是虚构的：

致亭可马里肥皂厂的所有业主们，

尊敬的先生，我们所有签署人，渴望着在闲暇时间中做音乐练习，恳请您们允许我们组建附属于工厂的铜管乐队。如果这位或某位先生（写下很有可能支持这件事情的合伙人名字之一）愿意答应成为乐队主席，我们将感到非常荣幸。不幸的是，我们一开始无法支付购买乐器的全部花费。尽管如此，各位先生，张某、李某和王某，伦敦的乐器制造商还是会准备向我们出售我们需要的铜管乐器，条件是我们冠名的公司成为我们延迟付款的担保人。

此致

敬礼[9]

道德价值观

到19世纪末，局面已经很明确：工人阶级市场是最有利可图的，并应该立刻予以开拓，引人注目的图像于是很快就成为广告的一大特征。这种图像常常利用被广泛使用的主题，但另一方面，这种广告又不存在一种通用模式。事实上，一些广告揭示出了国家之间的重要区别。女人被认为是铜管乐器潜在市场的程度就是这些区别的一个不错的例子。图9上的人物是短号演奏家比阿特丽斯·佩蒂特（Beatrice Pettit）。这张图像明显想要在女性化气质和短号演奏之间搭建一种联系。据我所知，这在当时英国的广告图像中是绝无仅有的。我在别处也没有发现19世纪的英国铜管乐器的推销中提到了女人或女孩。的确，铜管演奏与军事意象之间的联系（接下来的一些细节中所讨论的主题）将它定位成一个本质上具有男子气概的行为。另一方面，在美国，铜管乐器与女性化联合要更加罕见。

大量广告中经常使用的主题包括古典意象、军事意象以及其他与以自我完善和提升声音的道德价值为目的的业余爱好者的铜管乐器演奏有关的任何事物。当然，这同时也被应用于其他形式的非职业音乐表演，尤其是公



图 9　期刊《特纳和短号》(*Turner's Cornet Journal*)第一期的封面(伦敦,19 世纪晚期),伦敦英国图书馆。

共音乐表演。在英国,这种观念似乎主要在查尔斯·狄更斯的《日常语录》(Household Words)[10]之类的大量杂志中被推广。当时有一个被强调的概念"理性娱乐",这是一个非常意味深长的词语,暗指一种悠闲的活动,这种活动在道德和智力上都具有改善作用,含蓄温和且无害。统治阶级鼓励这种理性娱乐有一个重要原因,就是它可以滋养一种有凝聚力的社会的诸种概念,在这种社会中,智力和精神的发展造就了和谐的社会关系,但最重要的权力结构却依然如故。这种看法使许多雇主愿意去贷款给一些会演奏的工人购买成套的铜管乐器。这一看法还延续到了 20 世纪。在美国,直到 20 世纪 20 年代,芝加哥的莱昂(Lyon)和希利(Healey)还在报纸广告上坚持这一观点。[图 10]

到此时为止,消费者经济的概念才开始被真正地理解,尤其是美国,首先意识到大众广告的全部潜力并采用科学的方法和研究策略来执行这一概念。美国商业广告发展的速度和规模可以部分归因于发生在世纪之交的公司合并浪潮。例如,在 1898 年到 1902 年间,至少 2500 个独立公司联合成 250 多个企业集团。这种联合迫使人们聚焦于拓展策略,这种策略不是为了



图10 “鼓励你的员工创建一个乐队吧!”莱昂和希利(Lyon and Healey)公司在《国家贸易》(*The Nation's Business*)中的广告(1920年11月)。

在本地实行,而是为了在全国范围内展开。在世纪初的这20年时间里,粗略算来,每年的广告量由5.4亿美元到30亿美元猛增了六倍。⑪

到1920年为止,像耐火石(Firestone)、可口可乐、福特之类的大公司每年的广告预算可以以百万美元来计算。它们在商业文化上的影响也波及正处在成长阶段的音乐产业,虽然这类音乐产业的业务被分散到了许多更小的公司。康牌公司是第一个利用了现代广告产业的精妙手段作为广泛基础和综合策略的一部分来开拓一个全新的市场。该公司建立于1879年,但当C. G. 康恩公司在重要演奏家们一系列精心支持的基础上建立起业务时,其后继者,卡尔·格林利夫(Carl Greenleaf)开始以完全现代的方式用传统信息创造了一个本质上全新的市场。和维多利亚时期的乐器制造商将促销的目标定为工厂所有者以及地位显赫的人一样,他将广告播出的对象定为父母、祖父母、学校校长以及城镇管理者等中介者,从而有效地造就了全国性的美国高校乐队运动。康牌的广告将铜管乐器演奏和一些即有观念如成就、地位和生活方式等概念相联系。康牌的这一举措在20世纪20年代开展的《星期六晚邮报》运动中得以图解。这些图像所体现的主题与美国这个高

雅的国家发生了共鸣:在其中一幅图像中,一对父母俯瞰视线中,有一位年轻的小号演奏者正在聚光灯下的舞台上演奏,宏伟的音乐厅中满是崇拜着他的观众——这副图画有一个简单的标题,名为“我们的小伙子”(Our Boy)。另一幅图像则展示了一位在同年人中成为关注焦点的青年演奏员,标题为“谁是最受欢迎的小伙子?(Who's *the* popular boy)”[图 11]中的广告“激起青春的壮志”具有一种特别的吸引力,因为它推断演奏铜管乐器会提高可贵的个人素质。



图 11 “激起青春的壮志!”康牌公司在《星期六晚邮报》(The Saturday Evening Post)中的广告(1923)。

军事图像及其绝迹

康牌公司在 20 世纪 20 年代的广告运作既重要又成功,因为他们不但推销了优质的产品,也涉及一些恰当的细微差别。但他们也来得正是关键时候,此时音乐在“艺术的”和“流行的”之间的分层开始更普遍地为人所理解。交响乐队、歌剧院以及音乐学院这些主要的艺术音乐机构开始作为重要的

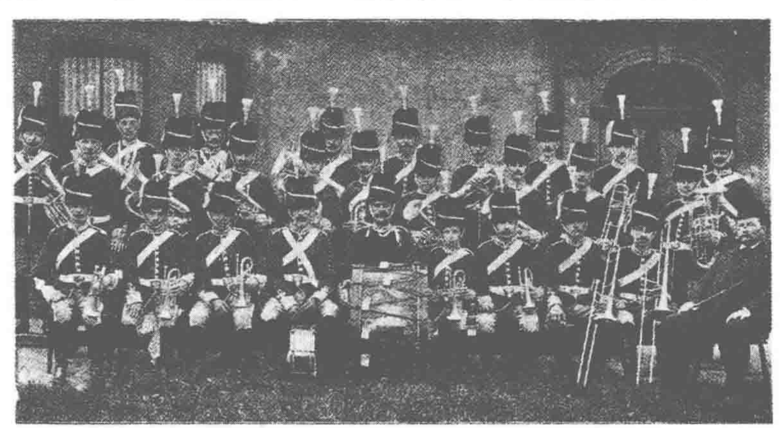
结构要素加入进来,有助于建立一个文化层级和某评论员所称的"文化的骶骨融合"[12]。同时,"流行音乐"也由于它所传达的某类诉求、所引导的听众以及相关的表演实践,正在被视为一种特色商品。在艺术音乐和流行音乐风格之间的层次,以及被更广泛分享的现代化精神,都遍布在这些铜管乐器的图像中。这一进程最有说服力的标志当属作为至高标准之风向标的军事图像的让位。[13]

大约到了20世纪20年代,多数乐器公司号召他们与官方军事部门有关系的协会努力使自己合法化。查普尔(C. A. Chapell)就是众多乐器制造者和铜管音乐出版者中在广告中涉及军方而获得有效认可的一个典型。他在广告中宣称他为女王陛下的军队和海军、印度总督生产或进口各种乐器。事实上,每一个物质生产的公司都在利用军方的名义使自己的产品合法化。实际上,有几个公司与乐队领导铸成了密切的、完全腐败的赞助关系以获得独家的认可。远离军事支持这一转变的产生是因为军乐影响力的下降,也因为军乐队表演实践中最被珍视的方面无论在新艺术风格或流行风格中都不受欢迎。这标志着为20世纪铜管音乐风格定义的一个关键时刻。正如人们能轻易地从那个时代的音乐录音中听出来的那样,人们也很容易能从铜管乐器的图像中读到这一改变。我已经提到过19世纪新设计的一些铜管乐器因为人们对改善军乐的愿望而得以推广。但在音乐的和社会的方面,军事化也曾被当作的定义标准。图12是库埃侬(Couesnon)公司为参加1900年巴黎展览会时而制作的产品目录,它唤起了被世人所理解的意象。当然,



图12 Couesnon et Cie 的目录(1900),经伦敦皇家音乐学院许可。

也许有人会说，这里的军事图像只不过是用来象征库埃农公司的产品在很多国家具有吸引力的一种便捷的手段，但我相信它还有某些其他的意义。军乐暗示着紧随主流意识形态的价值观体系的亲密关系，这种主流意识形态包括爱国主义、秩序以及对音乐正统的一种特殊形式的认证。在这种正统意识里，高潮的表演技术、音乐训练和精准度是其最主要的组成部分。这也是为何业余爱好者乐队身穿军装款式的制服的主要原因之一。冒仿军装也和目录中的乐器以及乐队杂志一起在广告中被宣传，并在 19 世纪到 20 世纪初期间在铜管乐队的图像中占主导地位。图 13 中所展示的一组外表上看起来是骑兵的人，事实上是来自约克郡的金属锻造工。他们的姿态是完美的，但是，假如制服的设计与当时英国军队保持一致，就几乎毫无破绽了：这些制服是因其装饰价值而被相中的。[14]你会看到有一个人没有穿军服。这个人是指挥——唯一一位专业人士。这提供了一个区别差异的线索。



THE LEEDS-FORGE BRASS BAND as it appeared at the ROYAL COLLEGE OF MUSIC.

图 13　利兹锻造厂乐队。A. 罗斯《与乐手对话》一书中的图片，卷首插图。

苏萨乐队及新流行音乐

美国在 1900 年前后的几十年里，军事图像的例子有吉尔摩(Gilmore)和苏萨(Sousa)这些乐队。这些乐队的名字变成了优秀的代名词，并且在其全盛时代，还是最受欢迎的大型合奏乐娱乐形式。这些乐队里的指挥一定都穿着制服[图 14]，但他的制服比其他演奏员的要更华丽一些，暗示着其更高的地位，并用勋章来作装饰和证明其成就。

苏萨乐队具有极为重要的意义，但通过诸多途径，我们可以从它作为军



Aimé Dupont 574 FIFTH AVENUE NEW YORK

图 14　约翰·菲利普·苏萨(John Philip Sousa)的照片(20 世纪早期)。美国陆战队乐团图书馆藏《美国海军陆战队乐团》(The President's Own)。

事形象化铜管乐演奏的影响的顶峰和终点，以及它所代表的实际的、传统的价值观念这两点来关注它。苏萨的纯平民乐队一贯都用军事形象化来界定和表现其审美观——一种将信奉纪律性和一致性放在最显著地位的审美观。

但即使在其鼎盛时期，苏萨乐队也因为表现出装饰性的军事寓意而被模仿嘲弄。图 15 中的卡通画发表于 1902 年；这幅带有"附加勋章"的漫画(与一个伟人喜欢展示其众多荣誉有关)取悦了苏萨——他在其自传《向前行进》(Marching Along)中刊登了这幅画。[15]

到了 20 世纪 20 年代，军事图像化就不仅不能与新流行音乐相一致，而且失去了对严肃演奏员们的感染力，那时，在整个美国和英国的高中乐队，作为非职业活动象征的铜管乐队运动总是常见的。圣希达尔煤矿乐队(St Hilda's Colliery Band)摄于 1924 年的两幅照片，明确显示出这一观点[图 16 和图 17]。圣希达尔乐队起初是诺森伯兰郡圣希达尔煤矿的一个非职业乐



图 15 “在公众的耳里”（‘In the Public Ear’），取自《纽约音乐通讯录》*New York Musical Courier*（1906 年 4 月 25 日），复制于 J. P. 苏萨的《向前行进》（*Marching Along*）（Boston：Hale，Cushman and Flint，1928）。

队，但它成为唯一一个由业余变为全职业的英国铜管乐队。在不景气的 20 世纪 20 年代中期，乐队在煤厂倒闭后的一段时间里靠演奏来维持生计。因此当它在 1926 年第五次赢得全国比赛之后，反对其继续保持非职业身份的呼声越来越高。[16]这两幅照片每张都是在几分钟内被拍摄的，展示了非职业和职业身份地位之间的冲突。所以在 1927 年之后，该乐队就被禁止参与之后的比赛。

图 16 展示了乐队比赛的制服——由赛会规定的非职业乐队的明显标志；图 17 展示了作为职业乐队穿着的晚礼服。拍摄这些相片的时候，苏萨乐队的表演突出了一种所谓的对思乡之情的崇拜，它的价值随着爵士乐等新流行形式的出现、艺术音乐的制度化和民众音乐生活中军事审美的瓦解而被粉碎。[17]

在过去的审美中，人们对演奏的中规中矩和展示某种技巧的极限持有



图 16　穿着制服的圣希尔达煤矿乐队(St Hilda's Colliery Band 1924)



图 17　圣希尔达煤矿乐队身着正式的专业性制服(1924)。

一种敬意。这一点在苏萨乐队伟大的独奏乐手——长号手阿瑟·普赖尔(Arthur Pryor)和短号手赫伯特·克拉克(Herbert Clark)的演奏中就能得以证明。

他们在表演中展示的极端技巧似乎能让他们成为音乐的运动员,具有无限的技巧精确度和持续力。我们能从 1926 年为《伊比的短号教学法》一书刊登的广告中寻觅一二较为夸张的例子。这本书得到了苏萨乐队短号手哈罗德·斯坦博(Harold Stambaugh)[图 18]的支持和认可。他穿着军服以做出这样一个略显荒谬的声明:他已打破了高音演奏的世界纪录。斯坦博很
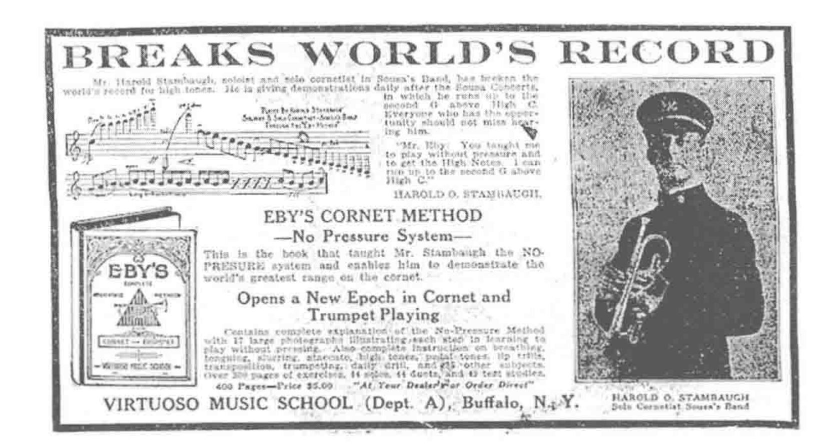


图 18 《伊比的短号教学法》(*Eby's Cornet Method*)的广告(1926),取自《美国巴尔的摩》*The Baltimore American*(20 November 1926). 美国海军陆战队乐团图书馆藏,参考《美国海军陆战队乐团》HJ71。

可能已经自问过,既然那时的世界已经改变,又是否真的有人在乎这些。标准的表演价值观伴随着它宽松而灵活的号召全新形象的理想,也正在艺术音乐和新兴流行音乐中再次浮现。在摇摆乐时代的一个新的大师品牌出现前不久,铜管乐器的销售曾有显著的表现。军乐图像的严肃性让位于爵士乐时代的魅力。

注释:

① *The British Bandsman* (14 November 1964).

② 有关这些变化更进一步和细节化的讨论,见 Trevor Herbert ed., *The British Brass Band: A Musical and Social History* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

③ 这方面的例子,见 *Patents for Inventions: Abridgements of Specifications Relating to Music and Musical Instruments, AD*1694 - 1866(London: Office of the Commissioners of Patents for Inventions, 1871; facsimile, London: Tony Bingham, 1984). 这是 1800 年以后注册的最全目录以及 1866 年以后的增长指数。

④ 有关军乐发展的详细综述,可见 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001), s. v. "Band".

⑤ Conn 在 Elkhart 建立的工厂最初只生产销售一种他新设计的乐器,冠以"Wonder"短号的名字。"Wonder"这一前缀词后来被运用到了其他种类被售卖的乐器名称中。

⑥ 到当时为止,使工人阶级能购买铜管乐器的最常见的财政措施就是延迟付款这样一个特殊方案。如果第三方——通常是乐队的老板——作为担保人,供应商会与乐队签订一份合同(这与同个人签定合同相反)。接着,乐队会去从事赚取更多资金的表演,并存钱以偿还借款。就这一点而言,铜管乐队在比赛中赢取的奖金是至关重要的。一些著名的乐队能用这些奖金很快还清债款。

⑦ 仅通过粗略的查找,我辨识出了三位摄影师,他们恰好用了同样的图像为其服务打广告,还有英

国各地摄影师所用的许多仿作图像。

⑧ 仿作图像的书名标题为"Klischee-Katalog / J. Schmidt / Markneukirchen / Sachsen"。我非常感谢 Herbert Heyde 带来这些资料让我关注并允许我在其所有权下仔细阅读这些副本。

⑨ Algernon Rose, *Talks with Bandsmen* (London: William Rider, 1895; facsimile, London: Tony Bingham, 1995), 303 - 304.

⑩ 这方面的例子,可见 George Hogarth's article "Music in Humble Life", *Household Words* (11 May 1850), 161 - 164.

⑪ John McDonough & Karen Egolf ed., *The Advertising Age Encyclopaedia of Advertising* (New York; London: Fitzroy Dearborn, 2003), 758.

⑫ Lawrence W. Levine, *Highbrow Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999).

⑬ T. Herbert, *The British Brass Band*, 62 - 64. 1857 年英国皇家军乐学校的建立,在很大程度上是为了培养本国的乐队指挥,以取代那些和生产厂家关系很糟糕的外国指挥。另见 Lt. Col. P. L. Binns, *A Hundred Years of Military Music* (Gillingham, Dorset: The Blackmore Press, 1959).

⑭ 虽然情况并非完全如此,但 1859 年当感觉法国入侵带来的威胁之时,一些英国铜管乐队还是登记加入了志愿兵团。这种由多个乐队组成的团体已经取得了成功,但许多乐队似乎是为了获得免费制服而参加的。见 T. Herbert, *The British Brass Band*, chapter 1.

⑮ John Philip Sousa, *Marching Along* (Boston: Hale, Cushman and Flint, 1928).

⑯ Arthur R. Taylor, *Brass Bands* (London: Granada Press, 1979), 129 - 132.

⑰ Neil Harris, "John Philip Sousa and the culture of reassurance", *Perspectives on John Philip Sousa*, ed. by Jon Newsom (Washington, D.C.: Library of Congress, 1983), 11 - 41.

云南古滇文化青铜乐器及其音乐图像研究

作者：王　玲[1]
审校：洛　秦

译自：

Wang Ling, "Bronze Instruments of the Dian Kingdom and Their Images in Scenes of Dance and Music-making", *Music in Art* XXX/1-2 (2005), 17-34.

一、云南古滇文化时期青铜器音乐舞蹈图像的历史背景

约从春秋中期至战国时期，云南部分地区出现青铜文化。云南青铜时代起始于商代晚期，结束于西汉晚期。自公元前7世纪，云南进入青铜文化时代，到西汉时呈现鼎盛局面。生产力的发展有力地推动了古滇文化艺术的发展，使青铜文化时代的云南民族音乐舞蹈呈现出前所未有的繁荣。

战国至西汉时期，云南境内的民族在史书上被统称为"西南夷"，民族和部落的关系极其复杂。一般认为，西南夷中的各族大体分属羌、濮、越三大族群。羌人原是活动于古代甘青高原、川西和云南北部的游牧民族。战国至秦汉时期，大批羌人南下进入云南，其中一支分布在以滇池为中心的地区，安居农耕，称为"滇族"；另一支分布在以洱海为中心的地区，以游牧迁徙的"昆明族"（或称"昆明人"）为主，二者就是以后彝族先民和白族先民的主要成分。但是，也有学者认为滇族应该属于百越族群的濮人的一支。百越族群的分布以东南沿海为中心，一直延伸到云南东南部和南部，他们是今天壮侗语族中各民族的祖先。另一部分濮人族群分布于印支半岛和云南南部，他们是现在孟高棉语族中各民族的祖先。①

（1）作者信息：中国云南大学外国语学院。

战国至西汉时期,滇池周边即今昆明地区建立了以滇族为主体、"同姓相扶"的强大部落联盟,史称"滇国",这个集团的成员统称"滇人"。滇国是一个"耕田、有邑聚"的奴隶制社会,农、牧、渔业和青铜铸造业发达。古滇文化以滇池为中心,其分布延伸至滇中、滇东北和滇东南的广大区域。古滇人是西南夷中最先进的部分,他们创造了从春秋时期延绵至东汉的灿烂的青铜文化。滇人的文化艺术在当时已有较高水平和鲜明的民族特色,还融合了周围各种文化艺术的精华,滇人的音乐舞蹈艺术有资格作为战国至西汉时期云南民族音乐舞蹈艺术的典型代表。除滇中腹地音乐舞蹈艺术兴盛发达外,云南其他各地的民族歌舞也不断为人了解,显示着各自不同的特色。

在云南考古发现的古滇铜鼓及其他青铜器享誉世界,出土的约一万余件"滇王国"青铜器中,晋宁县石寨山、江川县李家山、昆明市官渡区羊甫头滇墓出土的青铜器最多,其中有近三十件铜鼓、铜贮贝器、铜扣饰上雕铸有大量的乐器、奏乐和舞蹈图像。这些古滇青铜器是乐、舞、画、雕塑的凝聚品,成为生动的音乐舞蹈记录,具有较高的历史文化价值。晋宁石寨山滇王及其亲属墓葬、江川李家山滇人墓葬以及云南古滇铜鼓的发掘整理和研究,揭开了古滇青铜文化艺术的真实面目。

二、云南古滇文化青铜乐器及其音乐图像研究

云南古滇文化青铜器带有浓郁的地方民族特色,工艺精致,风格独特,具有较高的民族学、民俗学、美学、音乐舞蹈史研究价值。古滇文化青铜器上的音乐舞蹈图像大多是写实性的,是当时社会生活的形象反映,为云南民族音乐图像研究提供了宝贵资源。但因先秦两汉时期的云南滇人没有文字,也不使用文字,不行文书,有关他们的音乐舞蹈几乎没有文字记载或相关典籍记述,所以研究古滇文化青铜器音乐舞蹈图像具有一定难度。

云南古滇文化区域内除出土了青铜乐器外,出土的其他众多青铜文物上也有许多乐器及奏乐图像。出土的滇人乐器以打击乐器为主,管乐器为辅,未见弦乐器,或因弦乐器容易破损而未能保留至今。从古滇墓葬中出土的打击乐器有铜鼓、铜铃、铜锣及铜钟等,出土的管乐器主要有直管铜葫芦笙、曲管铜葫芦笙及铜箫等。从音乐图像研究的角度,古滇文化青铜乐器可划分为三种类型:一是既见于青铜器音乐图像刻画又有实物出土的乐器,二是仅见于青铜器音乐图像但尚未发现实物出土的乐器,三是仅有实物出土但尚未见于青铜器音乐图像的乐器。下面对主要的古滇文化青铜乐器及其音乐图像加以探讨。

（一）铜鼓及铜鼓图像

经碳14测定，云南楚雄市万家坝出土的铜鼓是公元前六百多年前即春秋中早期的产物，距今2600多年，是迄今为止世界上发现的最早的铜鼓。[②]与铜鼓共出的还有铜编钟，它们和铜鼓应是配套使用的乐器。万家坝铜鼓的发掘不仅表明云南是铜鼓的最早产地，而且说明当时楚雄及周边地区的民族已有较高水平的音乐歌舞。滇国境内共发现石寨山型铜鼓三十余面（未包括用废铜鼓改制成的贮贝器），其中晋宁石寨山出土17面，江川李家山出土14面，呈贡县天子庙、广南县阿章寨、丘北县、元江县、文山县、曲靖市、昭通市各出土一面。另有出土地点不明的铜鼓三面，可能出自古滇文化区域的其他地方。[③]

滇国墓葬中除出土船纹铜鼓外，还发掘少量鼓面正中饰圆雕蹲蛙铜鼓、微型鎏金铜鼓、鼓面边沿铸有立体三骑士铜鼓、鼓面边沿铸有舞俑装饰铜鼓等。此外，李家山出土的一件西汉小型铜鼓鼓面边沿铸有4个呈舞蹈状的舞俑，其中两个舞俑头挽尖形发髻，髻根绕带，带脚下垂至后颈，额前有发箍，耳佩大环，颈部佩戴数重项链，臂上有镯，腹部悬挂圆形扣饰，左侧佩剑，剑带悬于右肩，身着短袖长衫，腰部系兽皮，兽尾下垂，徒手而舞；另外两个舞俑则头戴尖顶帽，亦佩耳环，戴手镯、项链，肩披帔，穿短袖对襟上衣，衣长至膝下，腹部悬挂圆形扣饰，左侧佩剑，剑带横系于腰间，右臂前伸、左臂弯曲而舞，手持一棒，扛于左肩。虽然这些铜鼓在器形、纹饰方面与船纹铜鼓相似，但其鼓面不便于敲击，说明它们不再作为乐器使用。例如看似鼓形器座的微型鎏金铜鼓，对于打击乐器来说，其鎏金与否并无实际功用。

古滇文化青铜器音乐图像表现的主要是石寨山型铜鼓的演奏方法，有平置于地上敲击和悬挂于架子上敲击两种演奏方式。《隋书·音乐志》记载周人"悬鼓而击"，[④]"悬鼓"与滇人的后一种击鼓方式有近似之处。

石寨山西汉M12:2"铜鼓形铜贮贝器"面上铸有两圈人物图像，内圈阴线刻铸九人，其中一面刻画有三角锯齿纹装饰的石寨山型铜鼓平置于地面。该铜鼓应是主要乐器，在它的左右两侧，各有一位乐手正在一边演唱，一边平伸手掌击打鼓面。在铜鼓右侧的乐手旁，还有另一位乐手怀抱某种乐器，正在徒手击打伴奏。此音乐图像上只能看到该乐器的正圆形器面，看似铜鼓，或为铜锣，或为腰鼓。

著名的云南开化西汉石寨山型铜鼓出土于文山县，因文山古名开化府，故称开化铜鼓。它后流出至国外，现存于奥地利维也纳博物馆。开化铜鼓鼓面主晕纹上有两组敲击铜鼓的纹饰，每组纹饰都刻画出两面铜鼓前后平

置于房屋的二楼阳台上，两个跽坐的长发人双手各持一杵状棒之类器物，上下击打鼓面，动作类似舂米。两组纹饰图案完全相同，因此它们共刻画有4人手执4根棒分别击打4面铜鼓。唐人杜佑在《通典》里记述了这种演奏方式："铜鼓，铸铜为之，虚其一面，覆而击其上。"⑤

另一件青铜器上的音乐图像表现出两具铜鼓平置于地面，其中一具铜鼓由两个男子徒手敲击，他们边敲边舞；在另一具铜鼓旁有两名女子相对，其中一名女子击鼓，另一女子且歌且舞，她演唱的可能是西汉宫廷里所唱的"演歌"。⑥

石寨山西汉M12:26"杀人祭铜柱场面盖虎耳细腰铜贮贝器"的盖上，共雕铸有各种动态的人物127个（未计脱落者），它是已知的刻画人物形象最多的一件古滇铜贮贝器。在器盖上铸出的祭祀场面中，奴隶主贵族高坐于"干栏"式房屋的上层主持祭典，主祭人的两侧及前后各平置铜鼓一列，共有16面铜鼓，主祭人身后的铜鼓上摆放着尊、杯之类器皿，鼓前有两个大盘，盘中均盛物。左前方一排5人和右侧3人均席地而坐，其面前放有饮食器，他们可能是祭祀的参与者。在祭祀过程中，这些铜鼓作为滇国"重器"被陈列出来，以代表奴隶主贵族的威严，象征其身份和权力。倘若需要敲击铜鼓时，也应是正面平置敲打。在此铜贮贝器盖上房屋对面的地上，两边共放有两面大型铜鼓，中间立一铜柱，上缚一人待杀。在大型铜鼓的旁边，人物或立或坐。另有几组悬挂乐器的木架，其中3组木架上的乐器已佚，情形不明。仅右后方一组木架的横梁上悬挂有铜鼓、錞于各一具，即用木棍支起架子，用一根杆子横穿铜鼓耳部，铜鼓悬空侧挂，鼓面与地面呈垂直状态。一男子跪坐，双手各执一锤击打铜鼓和錞于［见图1］。石寨山西汉M12:26杀人祭铜柱铜鼓形铜贮贝器盖上图像表现的也许是滇人的一整个祭祀活动场面，这是祭祀时使用铜鼓的一个实例。

石寨山西汉M20:1"杀人祭铜鼓铜贮贝器"也是铜鼓形，器盖上共雕铸32人，分为左右两组，左侧的祭祀场面中共有16人。器盖中心竖立着三个重叠的铜鼓，它们应是祭祀仪式中的膜拜对象。鼓侧跪一人，双手互抱，铜鼓右后方已有一人的头颅被砍落，其身躯横倒于地面。

石寨山出土的三个青铜房屋模型上都有击铜鼓和吹葫芦笙的人像。其中，青铜房屋模型M13:239上有3个击鼓、吹笙的滇人形象，其中一人敲击铜鼓，一人吹奏葫芦笙，另一个女舞者的舞姿类似现代彝族的左脚舞动作。在石寨山出土西汉铜房模型（高11.2厘米，宽17厘米）上，前墙窗内供着一人头像，栏杆上放置着一只鹦鹉、一个牛头、两个猪腿及一方肉，似为祭品。前壁小窗下有一具铜鼓，鼓前伏一犬，犬后坐一人；走廊左侧转角处又有3人

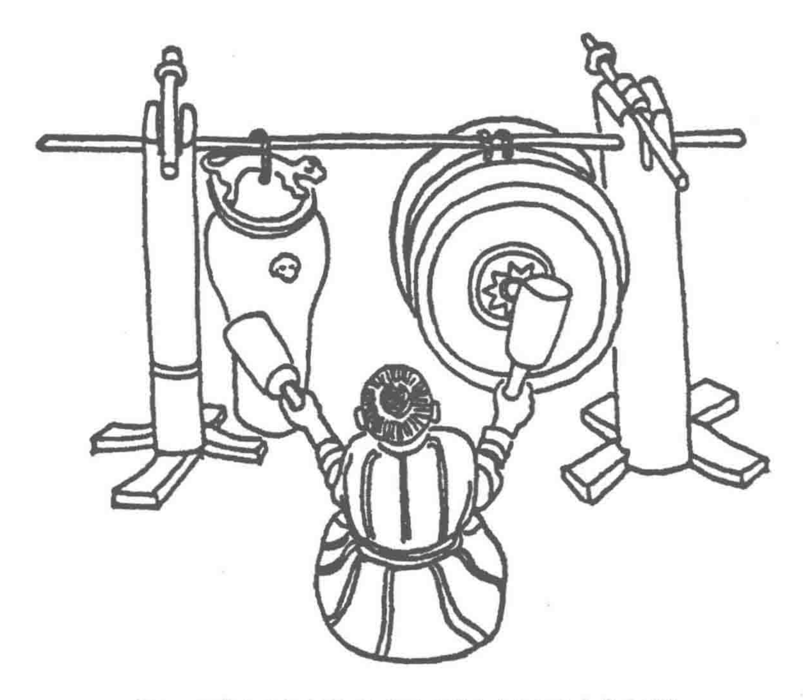


图 1　石寨山西汉 M12:26 铜贮贝器上击打铜鼓和錞于图像

及数具铜鼓，另有两人踞坐，其中一人吹奏葫芦笙。以上场面可能也与滇人的某种祭祀活动有关。

从上述青铜器上的铜鼓图像可知，古滇人的铜鼓多使用于祭祀场面。铜鼓是滇人舞蹈时必不可少的伴奏乐器。用铜鼓伴奏或自奏铜鼓而跳的舞蹈称为铜鼓乐舞，其种类和跳法多样，有些铜鼓乐舞还直接把铜鼓用作舞蹈的道具。铜鼓乐舞的第一类是跳鼓，即舞人击鼓起舞。例如，石寨山西汉 M12:2 铜鼓形铜贮贝器上镌刻着如下一个由多人跳铜鼓乐舞的场面：中心有 4 人击打两面铜鼓唱跳，另有 15 个梳银锭式发髻的舞者围于外圈，伸臂侧身环舞。在石寨山西汉 M12:2 铜贮贝器面纹内圈所铸图像上，可见两人边唱边击铜鼓，左边另有一人呈蹲舞状，3 人均手舞足蹈，显然是表现一种活泼热烈的舞蹈。铜鼓乐舞的第二类是用铜鼓伴奏舞蹈。例如，开化铜鼓鼓面上铸刻着 4 人敲击铜鼓为 16 个羽舞人伴奏的形象。铜鼓乐舞的第三类是踏鼓舞。例如，在石寨山西汉 M12:28 铜鼓形铜杖头的铜鼓面上，站立着一个呈扬手踏足状的舞人，跳踏鼓之舞。第四类是铜鼓纹饰上并无铜鼓出现的舞蹈，如云南广南西汉船纹铜鼓上的羽人剽牛舞、石寨山西汉铜鼓上的盾牌舞图像等，但因那些舞者的形象及舞姿大多与第一类铜鼓乐舞者的形象及

舞姿相近，所表演的舞蹈可能也由铜鼓伴奏，所以暂且单独归作铜鼓乐舞中的一类。

石寨山出土西汉铜房模型（高 9 厘米，宽 12 厘米）为干栏式单体建筑。[7] 在上层走廊右侧跪坐着 4 人，其前放置一案，案上有物，似为祭品。案前另有 4 人呈舞蹈状，4 位舞者旁又有 3 人，其中一人击铜鼓。前壁小窗下平置着一面铜鼓，一犬蹲于鼓侧，一人跪坐于犬旁；在走廊左右各坐着 5 人，其前又有 8 人，其中一人吹奏葫芦笙。该人物活动场面可能是表现古滇人的某种祭祀仪式上的铜鼓乐舞。

由此可见，古滇人的铜鼓乐舞大多是集体舞，场面较大，气氛热烈欢悦，主要见于祭祀、宴饮和娱乐场合。在铜鼓乐舞中，有些动作偏于刚健，态势潇洒；有些动作则比较柔韧，舞姿优美。铜鼓乐舞流传广泛，是我国南方流传时间最长、最富南方文化特色的舞蹈之一，在我国南方部分少数民族地区和一些邻近国家至今仍受欢迎。云南富宁县、麻栗坡县和广西那坡县的彝族每到农历 4 月跳弓节时，要举行祭铜鼓仪式，男女老少从朝至暮跳铜鼓乐舞。遇老人亡故时，一些村寨以跳铜鼓乐舞的方式为之送丧。我国西南地区部分瑶、布依、水族和克木人村寨每到过节或喜庆时，击铜鼓歌舞仍是娱兴内容之一。

铜鼓自 2600 多年前出现起，一直到今天仍被许多民族使用。铜鼓是我国南方和东南亚国家诸多民族钟爱的重器、宝器，又是用于祭奠、乐舞、烹食、征战讯号等活动中的重要器物，在古代同时也是权威和财富的象征。铜鼓还是一种很特殊的青铜乐器，具有多种功能，为歌舞伴奏和单独敲打为乐是其主要用途。

（二）葫芦笙及葫芦笙图像

葫芦笙是云南古代民族创制的乐器，在滇人的日常生活中也占有重要地位。李家山 24 号墓出土青铜曲管葫芦笙 M24:40a 和 M24:40b 两件，其形制完全模仿葫芦。根据对出土器物的分类排比及碳 14 测定，这座古墓的时代为战国时期，因而这两件战国青铜葫芦笙是已知的我国最早的笙类乐器。

目前古滇青铜器音乐图像上所见和实际发现的青铜葫芦笙有两种形制。一种是曲管铜葫芦笙，形如葫芦，上有 5 孔或 7 孔，可以插上竹管，一个带吹口的弯头与葫芦相接。曲管铜葫芦笙从滇西到滇东都有出土，可见在当时已被广泛使用。例如，李家山出土一件战国立牛曲管铜葫芦笙，整体为葫芦形，柄部弯曲，背面有圆形吹孔；柄端铸一立牛，两角前伸，尾部下垂，呈

凝视状；该铜葫芦笙下半部呈球形，表面有 5 个整齐的圆孔，分为上下两排，孔内残留竹管。石寨山出土一件西汉曲管铜葫芦笙，柄部弯曲，柄端有吹孔，下半部为圆球形，上有 7 个圆孔，分为上下两排。昆明官渡羊甫头出土一件西汉曲管铜葫芦笙，柄部弯曲，柄端有吹孔，下半部为圆球体，上有 5 个圆孔，分为上下两排，每孔内插有长短不一的铜管，管上亦有小孔。

古滇青铜器上有不少演奏曲管葫芦笙的音乐图像。例如，开化铜鼓和石寨山 M13:3 铜鼓上都刻画有吹奏曲管葫芦笙的人物形象。在石寨山 17 号墓出土的西汉早期 M17:23“四人铜乐舞俑”中[见图 2]，一个铜俑高约 9 厘米，梳银锭式发髻，髻根缠一条长飘带，飘带分成两条垂下背部；耳朵、手腕上均佩环；右肩挂剑带垂至腰部，系一柄短剑；身披披毡，双腿上各系一条带子，跣足。这个铜俑手持曲管葫芦笙，正在边吹边跳，生动立体地展示了两千多年前曲管葫芦笙的吹奏方法，即口吹葫芦笙的细端，双手捧住球状音斗，手指按住音孔[见图 3]。

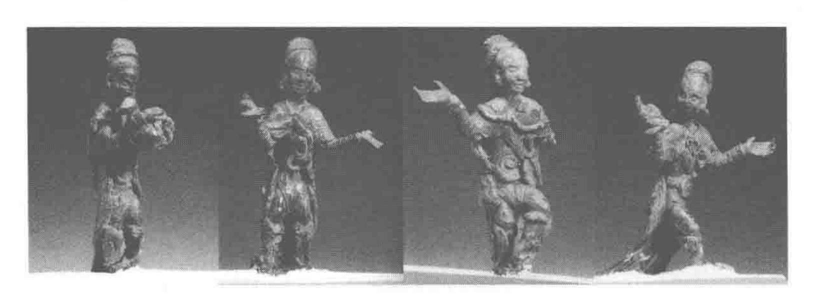


图 2　石寨山西汉 M17:23“四人铜乐舞俑”

由此可见，古滇文化时期曲管葫芦笙的形制、演奏方法与现在的情形相同。演奏者口对曲管上端吹孔，双手握抱下端之球形空腔，手指按住簧管上的小眼。演奏时曲管葫芦笙多与其他乐器合奏，而且曲管葫芦笙演奏者的双脚亦按节拍作相应摆动状，边奏边跳。

另一种形制的青铜葫芦笙是直管铜葫芦笙，一个开着大口的球体与一根管子相连，管子上方有一个吹孔。这种直管铜葫芦笙的分布与前述曲管铜葫芦笙的分布相同。石寨山出土一件西汉虎噬牛直管铜葫芦笙，其整体似一长柄铜勺，直柄柄端有一圆形吹孔，背面有 6 个方孔，柄上铸有虎噬牛圆雕图像，下半部呈球形，上有一大孔，可起共鸣作用。石寨山出土其他青铜器音乐图像上可见直管葫芦笙的吹奏方法如下：吹奏者双手横握其长柄，手指按背面的 6 个方孔。这种直管铜葫芦笙的演奏方法比较奇特，类似现代的横笛演奏方法。

从石寨山、李家山、官渡羊甫头和祥云县大波那等古滇墓葬中出土的青铜葫芦笙斗表明，先秦时期葫芦笙已在我国西南地区流传，至今至少已有2500年的历史。[8]古滇国的男女青年在喜庆节日时，常一边吹奏葫芦笙，一边唱歌跳舞，这就是最早的葫芦笙乐舞。

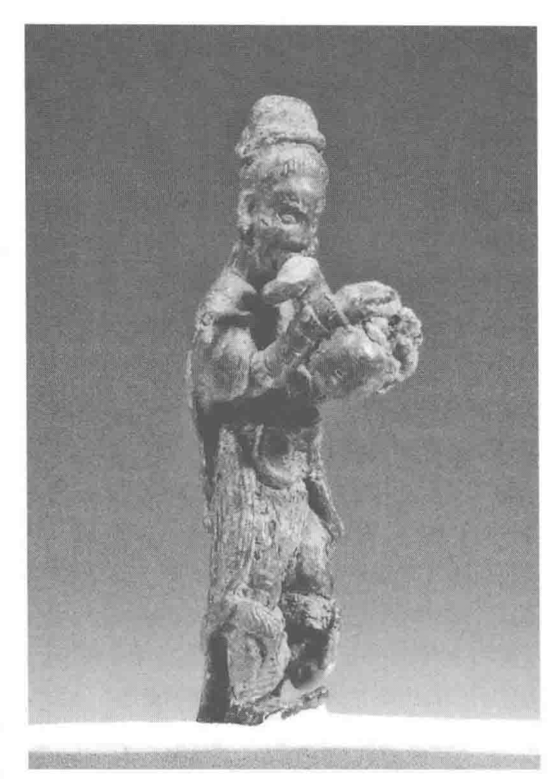


图3　石寨山西汉M17：23“4人铜乐舞俑”局部之吹笙俑

古滇青铜器上有一些比较典型的葫芦笙乐舞图像。例如，石寨山西汉M17：23“4人铜乐舞俑”都为单体，实为一组，这组乐舞俑的大小、服饰相同。4个乐舞俑中，有一人吹奏曲管葫芦笙为其他3位舞者伴奏，且边吹边跳。随着葫芦笙音乐的节奏，吹笙者的腿部亦作前后或左右摆动。其他3个舞俑的手臂舞姿相同，均呈“摊掌”状，前后、左右摆手，翩翩起舞。云南一些少数民族中至今仍流行的“踏歌”多是拉手围圆环舞，而舞者“摊掌”时就不可能拉手，因此“摊掌”可能不属于自娱性的“联袂踏歌”动作，而是一种表演性的舞蹈动作。其他3个舞俑的腿部舞姿各异，分别为“八字步微蹲”、小“端腿”和小“踏步”，[9]动作可连贯起来。这些舞姿和步伐都是当今中国舞蹈教材中的规范动作。如果将3个舞俑的舞姿以一拍一动连接起来，就恰似现今彝族等民族的葫芦笙乐舞。

这4个乐舞俑都梳着银锭式发髻，髻根有飘带下垂；耳戴环，手腕戴筒状镯；身着短袖上衣，背上有披帔，后衣襟很长，下垂拖于足后；右肩挂剑带垂至腰部，身侧挂短剑，腹部挂有一圆形扣饰，腰系带尾的兽皮；腿绕牦牛尾，跣足。4个乐舞俑的装束与石寨山13号墓的跪地执伞俑、12号墓的肩舆者相同，都是“衣着尾”，有学者认为这是古濮人的服饰。从古滇青铜器图像上可知，穿戴这种服饰的人物多是杀牛宰羊、抬轿打伞的苦力，社会地位低微。在表演精美乐舞、吹奏精美青铜葫芦笙的4个乐舞俑身价低微，其原型可能

是滇王奴隶主的乐奴。

在石寨山 M14:1 铜鼓腰部的音乐图像上，上层有一人敲铜鼓，另一人吹葫芦笙；下层亦有一人吹葫芦笙，另一人扶前人之背跳葫芦笙乐舞。石寨山西汉铜房模型(高 11 厘米，宽 12.5 厘米)上有类似的呈扶背姿势的葫芦笙乐舞者形象。在平台正面的房屋内，一小龛内供有一人头像，小龛前置一釜，釜前立一木牌。在房屋下层，一匹马前有 3 个男子，为首一人吹奏葫芦笙，其后两人抚按其背而舞，这一场面可能反映滇国时期的一次祭祀活动。在石寨山 3 号墓、6 号墓和 13 号墓出土的 3 件青铜房屋模型上，皆有在祭祀仪式上吹奏葫芦笙并跳舞的滇人形象。

石寨山 M13:3 铜鼓胴部铸有一艘游戏船船纹，因该铜鼓已残破，船纹乐舞图像上仅残存 5 位乐舞者形象[见图 4]，均为阴线刻成。5 人均不赤裸，而是穿着盛装，发髻后面装饰有双牛角，佩戴耳环、手镯。从其衣着、装饰来看，他们应为贵族身份。背对船首最前一人双手捧着葫芦笙吹奏；另有 3 位舞者面对船首的吹笙者，双手呈“摊掌”舞姿，而下肢并不舞动，可能是因为船行水中时不宜作剧烈动作；还有一人坐于靠近船首的两位舞者之间，手持酒器，且歌且饮。这可能是滇国王公贵族在滇池中乘船游乐或是在船上祭祀鱼龙水神时跳葫芦笙乐舞的情景。

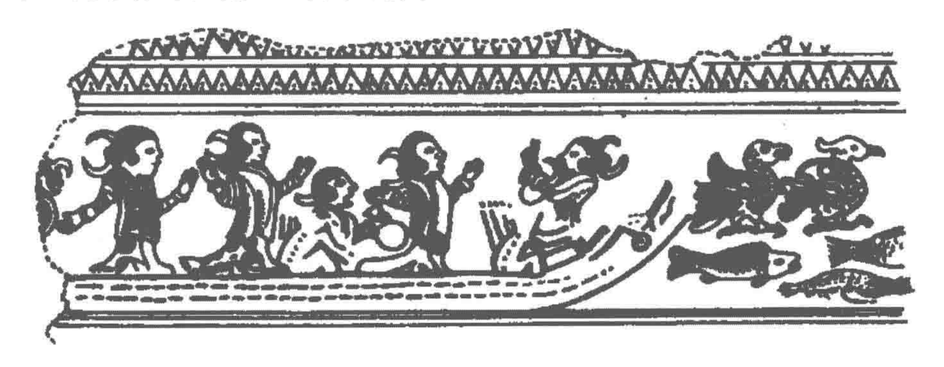


图 4　石寨山 M13:3 铜鼓游戏船纹葫芦笙奏唱图像

开化铜鼓上有 4 人跳葫芦笙乐舞的侧面图像，4 人排成纵列，均头戴羽饰，赤裸上身和下肢，腰间系着前短后长的布条。前面 3 人手舞足蹈，后面一人双手捧着 3 管葫芦笙，且吹且舞。另一铜鼓身上有细线刻画的两个女性舞者图像，其中一人吹葫芦笙，另一人徒手而舞。她们头上都装饰有兽角，很可能是牛角，身后缀一兽皮。

早在古滇文化时代，普通平民大量使用的应是用葫芦挖空后制成的葫芦笙。现在从考古遗存中所见的青铜葫芦笙只不过是滇国少数贵族的陪葬

器物。现代彝、佤、怒、傈僳、拉祜、哈尼、傣、纳西、普米、苗等少数民族以及苦聪人仍用葫芦挖空作音斗,上插5～6支竹管,内嵌用竹片或薄铜片制的簧片,制成葫芦笙作为吹奏乐器,深受上述各族人民喜爱。不少古滇青铜器展现了最早的葫芦笙乐舞图像,并说明葫芦笙乐舞在古滇文化时期颇为流行。从古滇文化青铜器音乐图像上看,滇人的葫芦笙乐舞既用于祭祀,也供自娱和表演。直至近代,云南彝族、苗族等少数民族中仍普遍流行葫芦笙乐舞,在奏乐、舞蹈动作等方面与古滇人的葫芦笙乐舞亦有许多相似之处。

(三) 铜铃及铜铃图像

实际出土了各种形状的滇国铜铃,这说明古滇人用铃很普遍。从音乐图像研究的角度,古滇人的铜铃可分为两组。一组只有铜铃实物出土,包括串铃、装饰铃、脚铃,但未见于其他青铜器音乐图像;另一组铜铃只见于青铜器音乐图像,如法铃图像,但尚无实物出土。从出土的滇国铜铃或其音乐图像来看,古滇人的铜铃具有不同的功用,可分为以下四种类型:

1. 铜串铃

石寨山六座滇墓共出土12件铜串铃,它们出土时与马具、马饰置放在一起,因此又被称为马铃。它们的铃舌有铜质和木质两种,出土时木质铃舌犹存。这些铜串铃高约5～9厘米,形制变化多样,有的为扁圆体形,有的呈8棱扁圆体形,有的顶部有环形双钮,有的顶部有横管状环钮,有的无钮,有的铸有蜥蜴图案。滇人用皮带等将数枚或十多枚铜铃串成一圆环,悬挂于马须之下。这种铜串铃主要作为马的装饰物,而并非作为乐器使用。

2. 铜装饰铃

李家山战国 M24:96"鱼形杖头铜饰"是一件仪仗的杖头,其木柄部分已腐朽无存。该杖头造型为一尾扁长的青铜草鱼,鱼体上下各蟠一条蛇,在靠近鱼鳃部位下吊一只铜铃。这只铜铃不仅限于装饰的功能,而且具有乐器的功用。当滇国贵族出行时,随从手持仪仗行走,铜铃随之摇曳或被故意摇动而发音时,便具有乐器的功能。

3. 铜脚铃

在曲靖八塔台发掘的春秋战国古墓中,女性墓主足部常戴有一种铜铃,可能是舞蹈时系在脚踝上发音伴奏的脚铃。在南亚和东南亚一些国家的现代舞蹈中也可见到舞者佩戴的脚铃。

4. 铜法铃图像

在石寨山西汉 M13:64"4人铃舞鎏金铜饰物"[见图5]上,有4个排列成行、联袂而舞的青铜鎏金乐舞俑。4个乐舞俑动作一致,右手里都执有一

只铜铃摇动。铜铃的钮或柄部较长，舞俑手握后还露出顶部。这种长柄铜铃尚无实物出土，仅从这件青铜饰物上看到其形制。4个乐舞俑的上身右斜，向左进步，左手和双腿都仅略呈舞蹈动作，右腿略屈，双手摆动，左手弯曲抚于胸前作舞蹈状，而非常突出右手所执的铜铃。在这一乐舞中，铜铃是唯一的道具和伴奏乐器，演奏方法是用手摇曳，使铃舌撞击铜铃内壁而发音。

4个乐舞俑的大小、服饰相同，耳戴大环，头戴奇特的一尺多高的尖顶帽，帽上装饰有5个直立的缀带柄小团花的圆形物，帽子后面分开垂下两条拖地长飘带。他们身着短袖对襟长衫，衣长及膝，肩部有披帔；腰间束带，腹部系有圆形铜扣饰；身侧佩剑，剑带悬于右肩；不穿长裤，裸腿，跣足。



图5　石寨山西汉 M13:64"四人铃舞鎏金铜饰物"

有人认为此铜饰物是表现"傩觋乐舞"。该说法可能有误，因为"傩"舞者的基本特征是佩戴面具，而此4人未戴面具。有研究者认为他们展现的是"滇人巫舞"，有两个理由能说明他们可能是巫师。其一，这4个乐舞俑服装奇特，头戴的尖顶高筒帽在古滇青铜器人物图像上极为罕见，仅李家山出土M69:162一件青铜器上有类似的人物形象，而且从铜扣饰上看不出4人的性别，因而从其服饰判断，4个乐舞俑是巫师。其二，还可依道具推断使用这种铜铃者为"巫"，近代巫师"作法"时使用的法器中通常有神铃，如北方巫师"萨满"作法跳绳时系在腰间的"腰铃"、云南彝族毕摩手摇的神铃，这4个乐舞俑手中的长柄铜铃类似近代喇嘛念经时使用的法铃。因此，4人使用的这种铜铃可能是法铃，4巫手持法铃在跳巫舞。

正如熊奎龙指出,“4 人铃舞铜扣饰”上的“手铃舞”为祭祀性舞蹈,它与彝族的“喀红呗”有相同之处。“喀红呗”是现今滇东北镇雄县、彝良县等地彝族办丧事时跳的一种舞蹈,舞者共 4 人,执铃而舞。这两种舞蹈虽相距两千多年,但在图腾崇拜、4 人执铃而舞的形式、所用道具以及主要动作均为“禹步”等方面,均有相似之处。[10]石寨山西汉 M13:64“四人铃舞铜饰物”上表现的铃舞不是一般“打歌”型的群众自娱性舞蹈,而是与祭祀有关,也可能与其他民族的舞蹈有关。古滇“四人铃舞”似为办丧事或节庆祭典时跳的宗教性或表演性舞蹈。

(四)铜锣及铜锣图像

早在春秋时期,中国西南的百濮人和江南的百越人就以金属冶炼而著称。锣是古代濮族人和壮族先民骆越部族最早使用的乐器之一。秦汉以来,随着民族之间交往的增多,铜锣逐渐向内地流传,公元6世纪初期方传至中原,但见于记载的时间更晚。《旧唐书·音乐志》在“铜钹”条中有如下记载:“铜钹,亦谓之铜盘,出西戎及南蛮。南蛮国大者圆数尺”。[11]这“圆数尺”的“铜盘”是铜锣见于文字的最早记载。在古代铜锣常用于礼仪和战争,曾被称为“金”,故有“鸣锣开道”和“鸣金收兵”之说。

石寨山西汉 M12:1 铜锣[见图6]从墓内出土时覆盖在一件铜贮贝器上,而该贮贝器本来有盖,于是被命名为“铜鼓形双盖铜贮贝器”。这件大铜锣的直径达 52.5 厘米,[12]整体为斗笠状,圆锥顶形。锣面正中受击处呈半球形隆起,与现今的铓十分相像,边沿有一半环钮,可供系绳悬挂打击,据此它被确定为铜锣,是一种原始形制的锣。这件铜锣面部遍铸精美的圆圈形纹饰,有一圈纹饰较宽,上有裸体羽人舞蹈图像,呈现戴羽冠舞者 22 人,每人手中各执一长翎作舞蹈状;此外,还有一人穿长衫,佩长剑,似为部族头人或领舞者。



图 6　石寨山西汉 M12:1 铜锣

另有一种小型铜锣仅见于古滇青铜器音乐图像,但尚无实物出土。如在石寨山出土的船纹铜鼓的船纹上,刻画有两个身披虎皮和豹皮、手执铜戈翩翩起舞者,其后有一人指挥,指挥者一手提小锣,另一手执木棍敲击,舞蹈者按锣声的节奏回首跳跃。开化铜鼓上纹饰有两组用架子悬挂的编锣,但

因无人在敲击而没有呈现出演奏方式。

石寨山铜锣上的装饰纹样与一些石寨山型铜鼓上的纹饰雷同，这反映出铜锣与铜鼓关系密切。在实际生活中，越南东山文化中曾发现铜鼓与铜锣并存的情形，云南佤族、克木人使用铜鼓的同时还敲击铓锣。

（五）镎于图像

镎于是从中原流传到云南的打击乐器，早在南北朝时期便已失传。镎于整体青铜铸就，形制略成椭圆筒形，顶部正圆、平坦，上有钮，一般铸成虎钮，肩阔大而腰部收细。云南尚无镎于实物出土，但在其他古滇青铜器音乐图像上可以看到镎于的立体形状和演奏方法。大英博物馆保存有一件据说从中国四川出土的青铜镎于，其形状与云南古滇青铜器音乐图像上的镎于形状相同。石寨山西汉 M12:26 圆筒形铜贮贝器盖上雕铸的杀人祭铜柱场面上，立体地展现了镎于和铜鼓的演奏方法[见图 1]。一个镎于和一个铜鼓均被悬空挂在木架上，有一人正在同时敲击演奏这两种乐器。该演奏者双手各执一锤，分别以锤击打镎于和铜鼓鼓面。

从石寨山西汉 M13:65“八人乐舞鎏金青铜饰物”[见图 7]上，可见镎于的另一种演奏方法。8 个乐舞俑分列上下两排，每排各 4 人，下排右起第 2 人跽坐，左手横抱一个镎于，右手正在击打镎于顶部靠钮部位，与镎于同时合奏的乐器还有葫芦笙。



图 7　石寨山西汉 M13:65“八人舞乐鎏金青铜饰物”

尽管云南尚未发现錞于实物，但古滇文化青铜器音乐图像显示滇人曾使用錞于。在春秋战国时期，我国内地曾普遍使用錞于，它既用于祭祀音乐中，也用于战阵上的军乐里。正如《周礼·鼓人》所载："以金錞和鼓。"郑玄注："錞，錞于也。圜如碓头，大上小下，乐作鸣之，与鼓相和。"[13]滇国时期的錞于也是与鼓相和，但鼓乃铜鼓，而并非中原地区的皮鼓。

（六）铜盘（钹）图像

另一种青铜打击乐器铜盘又称铜钹，其形制在石寨山滇王墓出土西汉M13:38"双人盘舞铜饰物"［见图8］上出现。此铜饰物表面鎏金，上铸两个男子，每人双手手掌持有两个铜盘（钹），两个铜盘的正面平坦部分可相互撞击，发出乐声伴奏。铜盘形制正圆，中间的背后应有凸起部分，但因托于两位男舞者的掌心而看不到。他们开臂、含腹、跨腿、曲膝，弯曲腿部，双脚踏在一条长蛇上，正昂首张口，引吭高歌，大步旋舞，且歌且舞，以铜盘（钹）伴奏，展现出滇人盘舞的潇洒风姿。



图8　石寨山西汉M13:38"双人盘舞鎏金铜饰物"

学者们对"双人盘舞"的族属、来源和舞者手上道具多有猜测。有学者认为它源自西亚，这种猜测还可商榷。关于双人舞铜饰物上的乐器是铜盘还是铜钹，曾有异议。有学者推测该铜饰物上的人物原型来自云南西部境外，手执的不是铜盘而是铜钹，呈现的舞蹈应称为钹舞。另有学者则认为该双人舞的舞具应是铜盘，原因如下：第一，舞具边有向内突出的沿，不能碰击，而铜钹碰击时中部需有穗挽系于手部，现盘中部无穗或巾；第二，两位舞

者双手都呈上托状，而非上下、左右碰击状，因而所执的是铜盘而非铜钹。但是，据元代马端临撰《文献通考》记载，"铜钹，亦谓之铜盘"。[14]《通典》卷144"乐"亦说："铜钹，亦谓之铜盘，出西戎及南蛮。"[15]

我国音乐界根据《隋书·音乐志》的记载，一般认为铜钹于南北朝时期从天竺（今印度）传入我国。石寨山西汉M13:38双人舞铜饰物上手持铜钹的两个男子目深鼻高，身材颀长，头后皆挽条形小髻，看似与滇人不属同一民族。二人服饰相同，身穿圆形花纹紧身窄衣、长裤。他们的服饰与云南古代民族的服饰不同，西汉时云南的滇人和"昆明人"均不穿长裤。二人腰部束带，腰间佩戴长一米的长剑，剑带悬于右肩。古滇青铜器图像上少见长佩剑，同时代的云南古代民族不使用长剑，而南亚人腰配长剑。据此李昆声认为，双人舞铜饰物上的男子可能是南亚人，他们手执的铜钹也是南亚乐器。[16]此青铜饰物出土于西汉古滇墓葬内，因此它有可能成为把铜钹传入中国的历史提早到西汉时期的音乐图像证据。

双人盘舞舞者脚下装饰一条跃动的长蛇，它口咬前一舞者之右足，尾绕后一舞者之左足。二舞者足踩一蛇的形象，一似为了烘托该舞蹈充满飞腾热烈的气势，二似以蛇象征春天到来，或者以盘隐喻对食的期求，舞盘可能与春耕农事的祈祷仪式有关。据《说郛》卷4中《墨娥漫录·风土记》记载，南方越人流行一种风俗，饮宴时以敲盘跳舞为乐，把直径16寸的大素圆盘抱于腹前，"以右手五指更弹之以为节，舞者应节而舞"。[17]在古滇青铜器上有很多蛇的形象，例如，滇王印上有蛇钮，杀人祭祀的铜柱上有蟠蛇，由此可知蛇的形象在古滇文化中有较高地位，可能是图腾。"4人缚牛铜扣饰"、"二骑士猎鹿铜扣饰"、"牵牛铜扣饰"等多件古滇青铜器上都有蛇的造型，而且其构图与"双人盘舞铜饰物"上的蛇形相似，并且蛇都位于人物脚部，这说明双人盘舞铜扣饰为古滇国当地所造。

与双人盘舞鎏金铜饰同墓出土的还有石寨山西汉M13:2铜贮贝器，它是由两个击破鼓面的废铜鼓重叠而成，出土时上鼓已残。该铜贮贝器盖上铸有一个纳贡场面，其中4位纳贡者的服饰、佩剑及蓄有长髯的形象，都与双人盘舞舞者的形象相似。张增琪认为，纳贡的人像属"嶲人"，即"塞人"，是大约于公元前3世纪迁入云南的中亚斯基泰民族。[18]这两位盘舞舞者的装束独特，与云南古代各民族的装束都不相同，但他们的形象却类似同墓出土的纳贡人群，这说明盘舞舞者的族体已落籍。

"双人盘舞"之定名，是因为两位舞者双手托盘而舞。他们口部圆张，似在唱出高亢而深长的"啊……"音。两人的臂部动作相同，腿部对称，不似"打歌"类的集体舞动作，而是表演性的歌舞形式。与其他滇人乐舞相比，双

人盘(钹)舞更舞蹈化,是更带技巧性的表演。它反映的内容不一定与宗教祭祀直接有关,而是更间接、曲折地反映滇国社会。双人盘舞鎏金铜饰上表现的盘舞不同于山东南阳和四川彭县出土汉画像石上刻画的盘舞。山东、四川的汉代盘舞是单人双手舞长绸,足踏盘(或鼓)而舞;而古滇双人盘舞是舞者双足踩蛇,双手托盘而舞,两种盘舞应分属两个民族的两种舞种。

在云南古代文献中和文物上较少见到"盘舞",但现今南方一些民族尚有近似古代盘舞的舞蹈。有些地方的彝族在酒席间上菜时,头顶或手捧盘子,跳着舞把菜肴上到餐桌上,然后迈着舞步退下,这叫"捧盘上菜舞"。一些彝族过火把节时舂粑粑祭祀祖先,双手捧着盘子,跳着舞把粑粑送到祭案上,这叫"捧盘献粑粑舞"。傣族跳"篾帽舞"时,把篾帽心翻朝上,然后用双手端着左右晃动,并时而躬身跳跃,表示端盘向客人敬献酒食之意,相传这是从古代端篾盘敬酒的舞蹈演变而来。古今各类盘舞的共同特点是生活气息浓郁、抒情色彩浓重、舞姿轻盈优美。

(七)铜编钟

编钟是周代的打击乐器,传入云南后形制略有变化。20 世纪 50 年代以来,在滇池、洱海地区多次出土了单枚或多枚一组的古滇铜编钟,包括半圆环钮钟、羊角钮钟等形制。有学者测音后发现,"在云南古代少数民族之中,已经有着五声音阶体系;其中若干半音关系(小二度音程),已存在六声和七声音阶因素,旋律进行有了调式和调性变换的可能。"[19]这些古滇铜编钟大都出土于随葬品十分丰富的奴隶主贵族大墓,包括陪葬有"滇王金印"的晋宁石寨山古墓葬群。编钟所有者生前将编钟作为"钟鸣鼎食"[20]之贵族官僚的礼器而敲响,死后还要将它们随同象征至上权力的王者金印同葬一墓,可见其重。

祥云大波那木椁铜棺墓内出土一枚铜钟,由于该墓的时代为战国时期,所以这枚铜钟是云南较早的铜钟。云南较重要的一组青铜编钟是石寨山 6 号墓即滇王墓出土的 6 枚一组的西汉"滇王编钟"M6:114－119[见图 9]。滇王编钟的钟钮为半圆环状,钟体呈筒形,上大下小,剖面呈椭圆形。钟体的两面各铸蟠龙 4 条,左右对称。楚雄万家坝古墓 M1 的腰坑内出土 6 枚一套的羊角钮铜编钟,其形状和纹饰都比上述两地出土的铜钟古拙,时代属春秋时期,是目前已知最早的羊角钮铜钟。云南最大的一组铜编钟是在楚雄州牟定县出土的战国编钟,这组铜编钟共有 6 枚,最大的一枚铜钟通高 53 厘米,其余 5 枚依次递减,最小的一枚铜钟通高 43 厘米,它们出土时还与一面铜鼓共存。

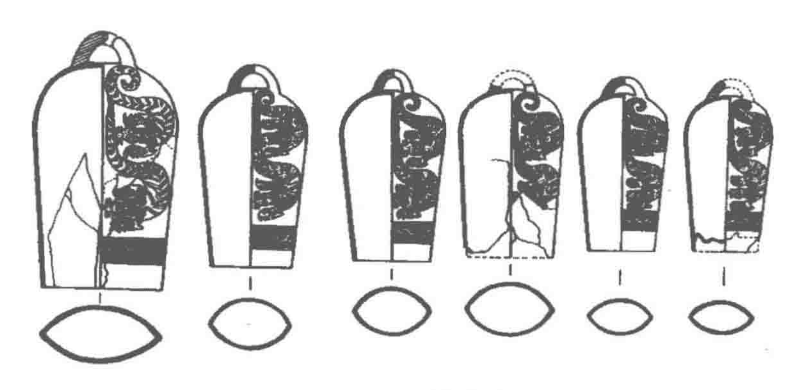


图 9　石寨山西汉"滇王编钟"M6：114－119

从我国内地文物资料可知，编钟的演奏方法应当是悬挂在架上击打，中原编钟一般由奇数组成一组。而云南发现的铜编钟有一个特点，即多由偶数组成一组，一般为 6 枚一组。古滇青铜器上未发现演奏编钟的音乐图像，云南铜编钟的演奏方法仍有待深入研究。

西周时期，我国中原地区已盛行铜编钟。春秋战国时期，由编钟、编磬组成的乐队曾达到空前规模。到了汉代，由编钟、编磬等组成的乐队开始衰落，虽然当时宫廷中仍在演奏这些乐器，但也只是摆摆场面，实际上已很难引起人们的兴趣。而与中原地区不同，云南边疆直至西汉后期仍然盛行成组的铜编钟，到东汉中期以后才逐渐消失。

（八）铜　箫

昆明官渡羊甫头出土西汉铜箫共三件[见图 10]，它们的大小、器形基本

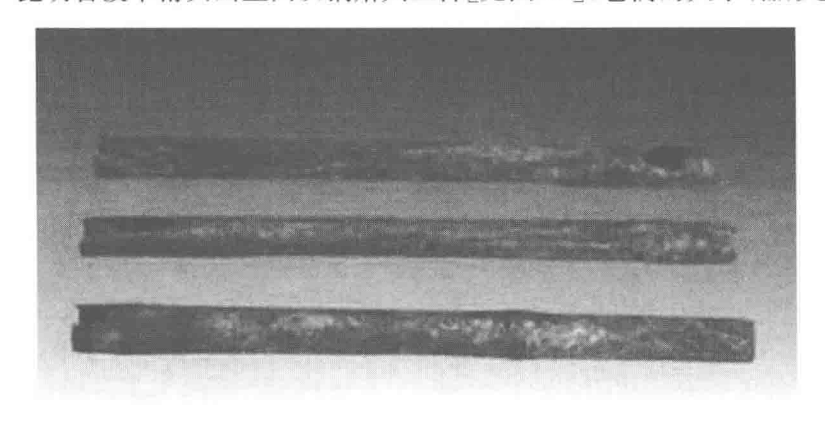


图 10　昆明官渡羊甫头出土西汉铜箫

相同,高48厘米,整体为一长条形空心铜管,铜管的一端有吹孔,另一端亦有小孔。其他古滇青铜器上未见演奏这种铜箫的图像,其确切使用方法不详。

祥云大波那木椁铜棺墓出土战国吹奏乐器葫芦箫(又称葫芦丝)一件,其整体青铜铸就,葫芦形状,高16厘米,细端铸宽1.7厘米、长1.4厘米的长圆形吹孔。音斗球体上铸长3.9厘米、宽3厘米的不规则扁孔,此孔中间可以插入直径为3厘米以内的主奏管一支,两侧可以插入更细的和声管各一支。[21]插管为竹制品或木制品,出土时已朽烂无存。从同一墓内还出土了作为伴奏乐器的铜鼓和铜钟,铜葫芦箫则是这组乐器中的主要旋律乐器。在考古资料中和古滇青铜器音乐图像上未见青铜葫芦箫的吹奏方法。

葫芦箫至今仍然在阿昌族、傣族、彝族中流传,吹奏者口吹葫芦细端,手指按主管上的指孔。在吹奏旋律的同时,左右两根竹管(附管)发出两个连续低音,组成和音。

(九) 青铜乐器合奏及乐舞表演图像

石寨山13号墓是出土古滇青铜器物最多的墓葬之一,其中,西汉M13:38“双人盘舞铜饰物”[见图8]、M13:64“四人铃舞铜扣饰”[见图5]、M13:65“八人乐舞铜扣饰”[见图7]这3件鎏金青铜器上铸出的乐器合奏及乐舞表演图像都具有浓郁的地方民族特色,是古滇人民族乐舞的写真。

石寨山西汉M13:65“八人乐舞铜扣饰”展现了乐器合奏和乐舞表演场面。该铜扣饰整体为长方台阶状,分为上下两台,演员也分列两组。上台似现今演出的舞台或表演平台,台上4人皆跪坐,双手掌心相对,上举至耳平,像是一支歌舞伴唱队。其中,左边3人双手上举,抬至耳侧,掌心朝外,呈蛙状舞姿;而右边一人似领唱领舞者,左手按于左胯,右手抬于胸前,颇似今天抒情歌唱的动作。上述动作是当时濮、嶲等民族舞蹈的舞姿。下台似乐池,亦有4人,全为跪姿。其中,一人吹曲管葫芦笙,一人吹直管葫芦笙,一人击錞于,另一人吹奏短管乐器,这是一支乐队。表演者坐着唱歌,手做姿态,与乐队分离,这一表演看似以歌唱为主。8人的脆姿只适合于在室内表演,演员分为双台,这是一种艺术表演形式。他们头戴楔形帽或冕形冠,帽后垂长带,头发分成两股垂于耳边,可在其他青铜器人物形象上看到类似的头饰和服装。

如果把“双人盘舞”、“四人乐舞”置于“八人乐舞”前表演,8人在后伴奏、伴唱、伴舞,那就恰似一场室内或舞台演出中的两个完整节目。现尚未发现滇王宫殿,而上述3件鎏金青铜器乐舞图像组合起来就恰似滇王国的宫廷乐舞场面。这3件青铜文物出土于同一滇人墓葬,说明墓主人生前喜爱歌舞,

可能是众多滇人歌舞的拥有者,或是青铜器乐舞图像的设计制造者,抑或是分管乐舞的滇国王侯。

从呈贡天子庙滇墓出土的一把铜戈器身后端上刻有一幅乐舞表演图像,呈舞姿的舞者形象与"八人乐舞铜扣饰"上的四个歌舞者相同,只是演变成抽象化的人形纹饰。古滇人甚至在青铜兵器上也刻画乐舞形象,这表明歌舞随时陪伴着他们,他们应十分喜爱并擅长歌舞。

古滇青铜器乐舞表演图像上的演员大多是跪坐着表演,乐队人数与歌舞队人数相当,可能是以歌唱为主,辅之以表演,因此把它们定为乐舞表演。这类乐舞表演图像在不同古滇青铜器物上反复出现,并演化为一类纹饰,这说明当时滇人可能经常表演这类乐舞。

三、云南古滇文化时期青铜乐器及其音乐图像反映的文化艺术内涵

从出土的大批古滇青铜乐舞器、青铜乐舞俑和青铜器乐舞纹饰、立体装饰的乐舞形象来看,音乐舞蹈在古滇人的生活中占有重要地位,是构成古滇文化艺术的一个重要部分。云南古滇文化青铜乐器及其音乐图像反映了汉代以前居住在云南的束发的滇族、辫发的昆明族以及濮、巂等民族的生活、民俗和音乐舞蹈状况。处于青铜文化鼎盛时期的西汉滇人的艺术空前发达,文化高度发展。滇人的音乐舞蹈艺术由于符合滇国奴隶主统治阶级的需要而得到支持、倡兴,因而能以较快速度在较广范围内蓬勃发展。与其他艺术形式一样,音乐舞蹈既是人类特定生活和文化的产物,又在某种程度上成为反映其特定生活和文化的镜子。古滇青铜乐器及其音乐图像从不同侧面反映出古滇文化艺术的内涵。

(一)古滇人与自然的特定关系及其社会生产力水平

古滇人的生产力水平不仅反映在他们的劳动工具和生活器皿上,而且反映在其乐器和乐舞艺术之中。古滇人的乐器的演化反映出其音乐舞蹈与经济生活的关系。在楚雄万家坝文化遗址曾发掘出五面铜鼓,万家坝铜鼓出土时鼓面向下,底朝上,鼓体布满烟熏火燎的痕迹,而且这些铜鼓的形状与同时出土的煮食用具铜釜的形状非常相似,其中一个铜釜就是用铜鼓改制而成,这说明当时仍处于乐器与炊爨用具分工不明显的阶段。乐器的产生和演化受制于人们的生产技术和经济生活水平。最初滇人的青铜业只涉及炊具等生活必需品的铸造,后来青铜生产的规模扩大了,技术提高了,滇

人才能把铜釜改制成铜鼓这类打击乐器为舞蹈伴奏，满足自己的精神需要。也许有时迫于生活需要，滇人又不得不把铜鼓重新还原成炊具。滇人墓葬中曾出土形似直管铜葫芦笙的铜勺，这说明直管葫芦笙可能是从勺演变而来。马铃既是马具，也可用作乐器。由此可见，古滇人乐舞的发展与其伴奏乐器和舞蹈道具的发展有密切关系，而乐器和道具的发展直接由生产力水平决定。

就征服自然的能力而言，滇人比当时中原的汉族落后，从古滇青铜器上表现的滇人的音乐舞蹈艺术中可以看出当时现实生活的痕迹。例如，青铜饰牌上凶猛的豹子与舞蹈者的衣着尾之间，青铜器盖上牛群的牛角与女舞者头上装饰的兽角之间，滇人遗址中堆积成山的吃过的螺壳与铜鼓上的竞渡花纹之间，都有着明显的关联。普列汉诺夫在《论艺术》中说："审美趣味的状况总可以成为生产力状况的准确标志。"滇人的音乐舞蹈艺术证明了这一论断。

云南有一些古滇青铜葫芦笙实物出土。在古滇铜鼓及其他青铜器上，出现了类似葫芦笙伴舞的图像。据中国上古神话传说，被奉为生育女神的女娲是葫芦笙的发明者，她制作葫芦笙的行为与人类的繁衍有关。在我国南方很多民族的神话传说中，人类就是从葫芦里"生"出来的，葫芦"生"的文化象征意义便物化在葫芦笙之上。葫芦多籽，象征多子，"笙"与"生"同音。《说文解字》注释说："笙，像凤之身也。笙，正月之音，物生，故谓之笙"。[22]许多神话传说和文献都把笙与生育联系起来，因此吹响葫芦笙即有祈生的意味，这与古代民族的心理习惯正好相符。许多民族流行跳葫芦笙乐舞，或许正是借用象征母体（或多子）的葫芦及"笙"（生）的谐音，表达对繁衍滋生人类、氏族子孙长久不绝的祝福和祈祷，这类观念在作为祭器、礼器的古滇青铜器上多有表现。以葫芦笙乐舞图像为代表的生殖崇拜乐舞图像体现出古滇人的生产观念。

（二）古滇人的音乐舞蹈与其宗教的关系

从古滇墓葬出土的青铜器中，有多件铸有祭祀乐舞图像。从这些音乐图像上看，滇人的许多奏乐和乐舞场面都与祭祀有关，包括一部分铜鼓乐舞、葫芦笙乐舞、法铃乐舞，但这些用于祭祀的乐舞的气氛却很不相同。

从石寨山出土西汉战争场面铜贮贝器、M20：1 杀人祭铜鼓铜贮贝器、M12：26 杀人祭铜柱铜鼓形铜贮贝器等古滇青铜器图像上看，古滇人有在战争中猎取人头和砍人头祭祀的风俗，因此他们有可能跳猎首舞和祭头舞。例如，石寨山西汉 M12：1 铜锣上纹饰有 7 个舞者形象，他们手中提的一个圆

团可能是人头，因此他们可能是在跳祭头舞。

石寨山出土的M3：64、M6：22和M13：239这三件青铜房屋模型上都刻画有祭人头场面的图像，它们可能与古滇人的某种祭祀活动有关。铜龛内均供有一个束发的古滇妇女人头，龛下有一具铜鼓，同时都有敲击铜鼓和吹奏葫芦笙跳舞的人像，而其他人物多在饮酒作乐。其中，青铜房屋模型M13：239上有三个滇人形象，其中一人敲击铜鼓，一人吹奏葫芦笙，另一女舞者的舞姿与现代彝族左脚舞的动作类似。石寨山西汉铜房模型（高11.2厘米，宽17厘米）的前墙窗内供有一人头像，栏杆上放置着一只鹦鹉、一个牛头、两个猪腿及一方肉，似为祭品。前壁小窗下有一具铜鼓，鼓前伏一犬，犬后坐一人；走廊左侧转角处又有三人及数具铜鼓，另有两人踞坐，其中一人吹奏葫芦笙。

上述青铜房屋模型上刻画场面中的滇人乐舞应当属于祭人头的祭祀舞，称之为“祭头舞”而非“猎头舞”，这是因为滇人是挽髻的、“有君长、有邑聚”的民族，他们是滇王国的统治者，是奴隶主贵族；而“昆明人”是辫发的无君长的游牧民族，是滇王国的奴隶阶层。铜房内所祭之头皆为挽髻的古滇女性头颅，这说明不是猎头。在出土的许多古滇青铜器图像上，都是女性奴隶主在役，祭司也是女性，这说明至少西汉时的滇王国仍残存母系制社会的遗痕。

石寨山西汉M3：64铜房模型为一幢“干栏”式的两层楼房，楼上、楼下皆排列着铜鼓。楼上有一妇女居中，似为祭祀的主持者，她的两旁排列着7～8个铜鼓。楼下有人在煮食物，有人吹奏葫芦笙，还有人呈歌舞状，并出现了男女交合的形象。从这一场面看，该房屋是“社坛”的一角，这是祭祀的场面，同时又是男女交合的场合。

有研究者对这种场面作了解释，“这便是《周礼・媒民》中所说的‘仲春之月，令会男女，于是时也，奔者不禁’，又说‘凡男女之阴讼，听之于胜国之社’，可见令会男女正是在中春之月，地点在祭神的社坛。总之，节日的游戏和男女的社交都在宗教的外壳下，以‘传音嬉戏兆丰年’为借口，当作风俗而长期保留下去。在一定程度上，也可以视为群婚的‘残余记忆’”。[23]在祭神的社坛前、在大庭广众下如此“放肆”，倘若不在有着“仲春之月，令会男女，于是时也，奔者不禁”[24]之俗，甚至有着群婚遗风的较古远社会，是不可能出现的。这类社坛祭祀场合中乐舞的气氛显然是轻松愉快的。如石寨山西汉M12：26铜鼓形铜贮贝器盖上那样欢快的铜鼓乐舞，很可能就在这种时机表演。这种乐舞与其说是娱神，不如说是娱人，带有自娱性质。

云南一些少数民族的节庆活动，如彝族的火把节、密枝节等，其实都是

宗教祭奠、男女社交、歌舞娱乐结合在一起的活动,与古滇人的社坛祭祀活动很相像。云南古滇文化时期的民族乐舞多与祭祀有关,但其中一些正逐渐与宗教拉开距离,带上更浓厚的娱乐、谈情说爱的性质,这类乐舞长期保留下来。

虽然前述古滇文化青铜乐器及其音乐图像没有直接反映出当时滇国社会奴隶主与奴隶的阶级关系,但一些杀人祭祀场面生动地表现出奴隶主的趾高气扬和被杀奴隶的绝望表情。虽然有些祭祀场面中没有出现音乐舞蹈形象,但音乐舞蹈不大可能不与当时这些重大的生活场景发生关联,当然这还需有更多资料进一步证明。古滇文化时期宗教祭祀的主持者是女性,社坛祭祀亦如此,那么古滇人祭祀乐舞的领舞者也应是这类女性,这可能是母系社会制度的遗迹。

(三)古滇人的音乐舞蹈艺术与其他民族音乐舞蹈艺术的交流

云南古滇文化青铜乐器及其音乐图像表明,古滇人与其他民族之间有相互交流音乐舞蹈艺术的传统,其中既有与当时中原地区的交流,也有与当时云南的“昆明人”之间的交流,还有与邻近云南的南亚、东南亚国家的民族之间的交流。

西汉王朝在云南设立郡县以前,云南各民族主要与楚和巴蜀交往。其次,古滇文化与百越文化也有联系。古滇文化带有一些楚文化的特征,有学者认为滇人是与楚人相联系的濮人中的一支。据《史记·西南夷列传》记载,滇国是在战国末年由楚将庄蹻建立的。滇人与巴蜀的历史关系很悠久,早在春秋战国时期,以成都平原为中心的蜀国便开始了与滇池地区的商业交往。在此基础上,秦王朝修筑了通滇的“五尺道”。公元前109年,汉武帝在云南设立郡县,滇国成为汉王朝的藩属。自汉武帝开始,在汉朝帝王厚葬之风的影响下,贵族官僚、富商地主竞相仿效,厚葬之风久盛不衰,弥漫于整个社会。滇国墓葬出土的众多青铜器物与汉代的厚葬之风不无联系。

古滇文化青铜器上很多图像表明,古滇人与当时云南其他各族的交往很频繁,特别是与“昆明人”有密切联系。青海省大通县出土新石器时代舞蹈纹彩陶盆上的拉手集体舞与滇人的拉手集体舞很相似,舞人都有衣着尾。如果滇人属于氐羌族群,那么表演形式和舞者服饰都相同的这两种拉手集体舞就应有渊源关系。青海大通舞蹈纹彩陶盆出土于新石器时代遗址,年代比古滇文化早,青海又是古代氐羌人活动的中心,因此拉手集体舞的发源地应该在青海,可能后来拉手舞才随着南下入滇的氐羌人传到云南。

此外,另一种解释也有可能。从民族关系上看,“昆明人”也是氐羌族群

的一支。从舞蹈图像上看，青海大通舞人头上都留有发辫，滇人却无此习俗，当时云南留发辫的民族是“昆明人”。“昆明人”与滇人经常往来，而且是滇人掠夺的主要对象，二者的文化有许多相似之处，因而也有可能拉手舞是由“昆明人”带入云南，然后传到滇池地区。

经由古代的“南方丝绸之路”，云南很早便与邻近的南亚、东南亚地区有经济往来。西汉时张骞出使西域，发现印度已有巴蜀商人贩运去的云南土特产，这说明早在汉代以前云南与印度已有经济往来。东汉以后，有关东南亚的音乐舞蹈通过云南进入中原的记载才开始陆续出现。虽尚无战国至西汉时期有关这方面的文字资料，但古滇文化青铜器音乐舞蹈图像却提供了若干线索。以石寨山西汉 M13:38“双人盘舞铜饰物”为例，舞者穿长裤，佩长剑；在石寨山西汉 M13:2 铜贮贝器盖的纳贡场面图像上，类似装束的人物还蓄有长须，这不像是中国西南民族固有的风俗。在考古发掘报告中，石寨山西汉 M13:38 双人舞铜饰物上舞者手执的道具被称为“盘”，因而呈现的舞蹈被命名为“盘舞”。但从舞者的姿态、舞盘的数目来看，汉代画像石上刻画的盘舞与古滇盘舞不同，而且汉族盘舞中的盘子不是用手捧着而是置于地上，在年代上汉族盘舞又比古滇盘舞出现得晚，因此二者不见得有渊源关系。有学者认为石寨山西汉 M13:38 双人舞铜饰物上刻画的不是盘舞而是钹舞图像。钹在东方首见于印度，继而见于中亚，然后才传到中国，直到东晋时期汉族的历史文献才出现“铜钹”的记录。因此，倘若石寨山西汉 M13:38 双人舞铜饰物上刻画的两人舞的是铜钹，那么铜钹就可能是由南亚、东南亚传入云南的。

上述经济和政治的往来为云南古滇文化时期音乐舞蹈艺术的交流提供了有利条件。透过滇人与其他民族之间音乐舞蹈艺术交流的点点滴滴，可知各民族之间的艺术是彼此吸收、互相促进的。在汉代的云南各民族中，滇人的经济、文化艺术最为兴盛，他们完全有可能把周围其他民族文化艺术的精华熔铸于自身的大熔炉，然后又向四周扩散自己的影响。

四、结　语

云南古滇文化区域内出土的众多青铜乐器及其音乐图像上，可见青铜乐器演奏方法、商周时期的庙堂乐舞和滇人自创的乐舞。古滇青铜器上铸刻有杀人祭柱、剽牛、猎头、春播、孕育、竞舟、农祀、战争、馘首等活动场面，历史上这些重大的民俗祭祀活动一般都有音乐舞蹈相伴随。从古滇青铜器图饰、青铜乐舞器、青铜乐舞俑等可知，围绕着滇人生产活动的祭祀较多，滇

人平日常奏乐歌舞,音乐舞蹈在他们的精神生活中占有很大比重。

总的来看,古滇文化青铜乐器及其音乐图像具有鲜明的民俗性,它们从多个角度反映出古滇人民俗音乐舞蹈的繁荣盛况,也表明古滇国社会各阶层喜爱和重视民俗音乐舞蹈的事实。云南古滇人的音乐舞蹈由特定民族创造,显示着浓郁的地方特色和民族特色。它们与古滇文化艺术的特定时代背景相关,既残留着不少原始的形态,也反映出奴隶社会音乐舞蹈发展的特征,对研究云南原始社会和奴隶社会的音乐舞蹈艺术都有所帮助。古滇人的音乐舞蹈无论从内容到形式,还是从乐器和乐队的编配组合,到演唱、演奏、舞蹈的方式,以及音乐舞蹈文化活动的社会层次,都显示出鲜明的民俗特征。

古滇文化青铜器音乐舞蹈图像可能汇集了现代云南许多少数民族音乐舞蹈的古老源头,如现今的铜鼓乐舞、葫芦笙乐舞、踏歌、拉手舞等场面,与古滇青铜器音乐舞蹈图像上的相应情景很相似,这并非偶然。例如,踏歌在当时被称为"颠歌"、"西南夷歌",即指滇人歌舞。《史记·司马相如列传》子虚赋:"文成颠歌。"《索隐》言及:"颠,益州颠县,其人能作西南夷歌。颠即滇池。"清人桂馥在《滇游续笔》中认为,"颠歌"就是最早的踏歌。[25]早在两千多年前,古滇人就有这样发达的青铜文化,如此众多的音乐舞蹈形式,肯定会对云南各民族后代的文化艺术留下深远影响。

云南古滇文化时期的不少音乐舞蹈流传至今,现代云南众多少数民族民间仍存活和流传着许多这类音乐舞蹈。古滇乐舞中重要的两大类——铜鼓乐舞和葫芦笙踏歌流传两千多年,至今仍有较强的生命力。古滇人的音乐舞蹈汇聚了当时滇中民族的原始音乐舞蹈,经加工提炼,形成了具有古滇文化民族特色的较为完备的乐舞制式,开创和奠定了云南地方性民族音乐舞蹈艺术传统的基础。云南古滇文化青铜乐器及其音乐图像研究有助于从音乐图像学这一全新视角来探讨云南民族音乐舞蹈发展史,有助于探寻云南民族音乐舞蹈发展的具体规律和中国民族音乐舞蹈发展的普遍规律。

注释:

① 郭净、金重:《先秦两汉时期云南的民族舞蹈》,载《云南民族舞蹈论集》,昆明:云南人民出版社,1990年,第20页。

② 马曜:《云南民族舞蹈的传统及其发展》,载《云南民族舞蹈论集》,昆明:云南人民出版社,1990年,第1-2页。

③ 张增祺主编:《滇国青铜艺术》,昆明:云南人民出版社、云南美术出版社,2000年,第23页。

④ 同注①,第30页。

⑤ 李昆声:《云南艺术史》,昆明:云南教育出版社,2001年,第114页。

⑥ 吴钊、刘东升编著:《中国音乐史略》,北京:人民音乐出版社,2003 年,第 83 页。

⑦ 同注③,第 289 页。

⑧ 乐声编著:《中国少数民族乐器》,北京:民族出版社,1999 年,第 2 页。

⑨ 聂乾先:《"四人铜舞俑"似乐奴》,载《云南民族舞蹈文集》,北京:中国文联出版社,2003 年,第 301 页。

⑩ 熊奎龙:《试论〈禹步〉和〈大夏〉——从彝族〈咯红呗〉的形式和内容探索夏禹时代乐舞的源流》,载《云南民族舞蹈论集》,昆明:云南人民出版社,1990 年,第 218 页。

⑪ 同注⑧,第 10 页。

⑫ 同注⑤,第 112 页。

⑬ 同注③,第 24 页。

⑭ 同注③,第 112 - 113 页。

⑮ 同注①,第 40 页。

⑯ 同注③,第 113 页。

⑰ 杨德鋆:《美与智慧的融集:云南民族艺术介论》,昆明:云南人民出版社,1993 年,第 30 页。

⑱ 张增琪:《中国西南民族考古》,昆明:云南人民出版社,1990 年,第 37 页。

⑲ 吴学源:《云南古代编钟初识》,载《民族音乐》,1986 年第 2 期,第 26 页。

⑳ 张延风:《中国艺术的文化阐释》,北京:人民美术出版社,2003 年,第 160 页。

㉑ 同注③,第 103 页。

㉒ 熊永忠:《云南葫芦笙舞源流考》,载《云南民族舞蹈论集》,昆明:云南人民出版社,1990 年,第 75 页。

㉓ 同注①,第 35 页。

㉔ 同上。

㉕ 同注②,第 3 页。

图像志中的琉特、双颈琉特和短双颈琉特

作者:玛利亚格拉吉雅·卡洛内(1)
英译:保罗·贝耶尔
中译:游红彬
审校:李　玫、洛　秦

译自:

Mariagrazia Carlone, "Lutes, Archlutes, Theorboes in Iconography", *Music in Art* XXX/1-2(2005), 75-87.

20世纪,对早期音乐逐渐恢复的兴趣刺激了古老乐器的制作生产,种类也越来越多。例如,琉特演奏者们发现他们丰富的保留曲目需要各种各样不同且特殊的琉特,仅仅用一种普通的现代琉特来演奏全部的曲目是不合适的。现代琉特制作者们不得不探索如何制作他们,但是由于缺少持续的琉特制作传统,琉特乐器的原生地也缺少实物,使这个任务变得很困难。[①] 图像资源可以提供帮助,它们甚至可能是确定琉特外在形态唯一的活证据。[②]

事实上,琉特的图像资料非常丰富。通常我们可以很容易辨别它们,但是自16世纪末以来,我们有时可能会感到困惑,我们确定属于琉特家族的乐器,却不知道如何确切命名:"双颈琉特"(archlutes)、"短双颈琉特"(theorboes)、"长双颈琉特"(chitarroni),或者其他"theorbo lutes"(短双颈琉特的另一种称谓),或简单地称"琉特"(lutes)。更糟糕的是,我们可能听说过一些术语如"法国琉特"、"英国琉特"、"德国短双颈琉特",但是我们不确定这些术语的确切含义。此外,我们发现现代学者经常对这些术语的含义产生分歧,当我们阅读一些原始材料时,很容易感觉自己像迷失在浓密的丛林

(1) 作者信息:意大利帕瓦亚大学,克雷莫纳。

中。因为不同种类的琉特有时候冠以同样的名字；反之，不同的名字可能会用于同样的乐器。如何命名，多取决于个人的喜好或者地理背景，甚至可能是由于一个错误，或者仅仅是一种偶然。无疑这混乱的局面令人困惑，处理这些图像的时候，可以采用两种非常不同的方法：(1)简单地没有区别地全部命名为"琉特"；或者(2)参考所有可能的名字并且试图决定哪一个适合于我们正在讨论的图像——并且，如果这是不可能的，那就发明一个(最不济，还可以称为"虚构的琉特")。

遵循这样两个极端是不必要的，事实上，只要做出适度的折衷，图像资料中那些容易分辨的琉特可以被区分出一些主要类型。当然，仍然需要留出一种开放性，以便在可能的条件下给予更准确的定义。接下来，将要对欧洲自 16 世纪以来直到 18 世纪晚期消亡的种种琉特乐器作一个图像志的分类方案[3]。这里值得注意的是：定弦是琉特分类中最重要的特性之一，但通常不能在图像资料中被证实。因此，我们必须努力根据其他特征作为琉特分类的基础。此举并不是要展示琉特在欧洲发展变化中的细节，只是在上文提到的图像志分类中，要尽量考虑多方因素。

自从琉特经由西班牙和西西里岛，从阿拉伯世界被介绍到欧洲，它一直保留着阿拉伯琉特(阿拉伯原称"乌德"，意为"木制品"，ūd = "wood")的特征，已经很多个世纪。[4]这种碗状乐器很可能是在一块木头上雕刻，琴身和琴颈之间几乎看不出是分开的。在 15 世纪，一个不同的碗状结构开始受人喜欢：由数根肋状木条组合拼装而成的碗状琴身，琴颈部明显地区别于琴身[5]。(与此同时，琉特手渐渐停止使用拨子，把琉特改变为一种多音乐器[6]，并且他们也开始发明各类琉特符号谱系，这反过来也保证了部分琉特曲目的延续)[7]。从这一点看，一个真正的欧洲琉特是可以区别于阿拉伯(和东方的)琉特的，于是第一次在琉特发展史上出现了主要的分支：

A. 在琴身和琴颈部分没有明显区别的琉特(碗状琴身可能由一块木头雕刻而成)

B. 在琴身和琴颈部分有鲜明区分的琉特(琴身由肋木组合而成)

16 世纪的琉特是保持不变的第二种形状。这种最简单的形式我们可以称作"普通琉特"，除了定弦，它的主要特征如下：颈部明显区别于琴身，琴身由一组数目不定的肋木构成，弦槽明显地朝后弯曲，在弦槽两侧有调音弦轴和一个岳山；一个单独的琴码被粘在音箱面板上，充当支撑弦的支架；弦长统一，顺序排列(通常两弦一音，除了第一音或最高音是单根琴弦)；肠线系在琴颈上充当音品，一个或数个音孔通常雕饰成"玫瑰"的形状。

"普通"琉特使用于欧洲的 15 世纪到 18 世纪初之间。在这一时期，它经

历了很多重要的变革。有些形制广泛流行,并且很容易在图像资料中看到。例如,所谓的梨形琉特可以在乔万尼·贝利尼的绘画中看到,是好几代德国琉特制作者制作于16世纪上半叶的一种典型乐器,他们大多来自菲森(Füssen),并定居在威尼斯、帕多瓦、博洛尼亚。这其中最有名的是劳克斯·马勒(Laux Maler)[8],他工作于博洛尼亚,声名延续至其身后百余年。[9]当马勒1552年去世后,他工作坊里的一份清单上详列了多达998把完工的琉特和另外127把仍在制作中的琉特,还有超过1000块提前切割好的音箱面板。[10]这样一个巨大的琉特产量(当然不仅是这一个独特的工作坊)[11]鲜明地证实了琉特曾广泛传播,超出了专业人士和贵族爱好者使用的范围。劳克斯·马勒和他的后继者制作的琉特在整个欧洲被音乐家和收藏家们所珍藏。[12]这些"博洛尼亚式"琉特是长梨形,有一个细长的琴颈和几个宽大的肋条(通常为7或9个);通常它们有6对或7对琴弦[图1a和2]。

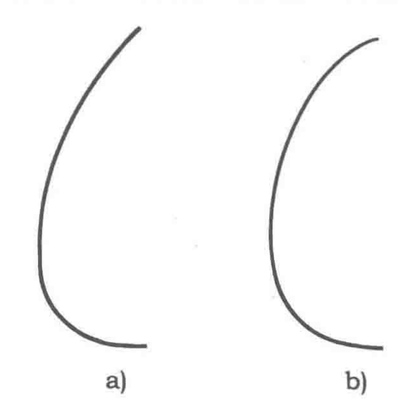


图1 琉特的剖面图:a. 梨形(依照劳克斯·马勒的琉特);b. 圆形(依照蒂芬布鲁克家族和温德里奥·韦内雷的多肋木拼合式琉特)。

发展到16世纪末,另一种非常成功的琉特造型也是由德国琉特工匠制作,特别是工作和居住在威尼斯和帕多瓦的德国工匠(比如蒂芬布鲁克,Tieffenbrucker家族和温德里奥·韦内雷,Wendelio Venere)。这种形制有一个较大的共鸣板,圆形的肩部和一个较深的琴身,上有许多纤细的肋条(超过15根,在51根以内,常由深色紫杉制作),以及一个稍微扁平的截面[图1b和3]。[13]

这种新的结构造型流行于整个意大利,然而在整个17世纪的阿尔卑斯山北部,来自博洛尼亚的最古老的梨形琉特仍然受人欣赏,并且经常革新以适应音乐家的发展需求。这说明了一个事实:虽然马勒制作的一定数量的琉特仍然存在,却没有一把在它们原来的国家里。一个来自博洛尼亚的琉特作曲家和艺术鉴赏家亚历山大·皮切尼尼(Alessandro Piccinini,1566~1638)目睹了法国的琉特手如何用心地寻找马勒的琉特,他们特意前往博洛尼亚求购那些旧乐器,并且愿意为之付出所有。[14]这种博洛尼亚式琉特的声音特别清晰均匀,非常适合新的法国音乐风格。因为,原先的琴颈部分更宽、更长,正符合当时十对琴弦的实践需要。[15]此外,经常要在转调装置处增加一个"高音附件"[图6a],为一个单独的弦轴而设的一个新颖小弦轴固件,

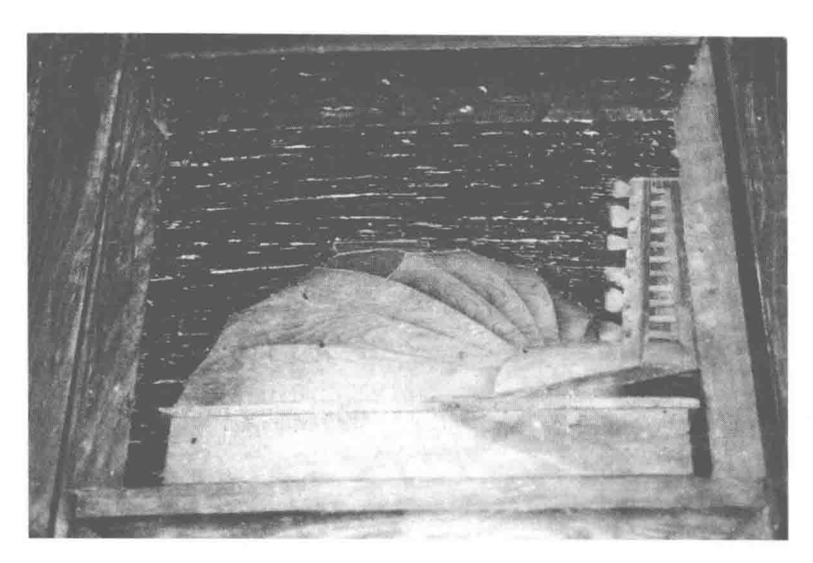


图 2 木材雕刻工匠萨卡家族帕奥罗(Paolo)和依梅罗·萨卡(Imero Sacca)的作品,维切里(Vercelli)市圣·安德列亚(Sant'Andrea)大教堂内唱诗班席位上木雕镶嵌的细部。(约 1511)一把琉特背部,有 9 根肋木。笔者摄。

安置在弦槽的高音弦轴处,被用来控制高音琴弦,或者最高音弦(*chanterelle*)。这一发明得以解决在音槽上安装额外弦轴的问题,并且它会降低琴弦在岳山上形成尖锐角度的可能。这有助于延长琉特最细、最易折琴弦的使用寿命,这样的装置可在尼古拉斯·图尼耶(Nicholas Tournier,1590～1639)的画作《音乐会》中看到,画中描绘了十对弦琉特,[16]还可以在当时许多其他绘画作品中看见。

到 17 世纪中叶,琉特琴弦增加至 11 对。因为演奏家仍然更加喜欢使用旧的和先前的乐器,例如那些一个多世纪以前意大利制作的乐器,所以必须发现一个新的办法为已经确定的形制增加更多的琴弦。因此,第二对琴弦中的一根被省略,而由于增加的高音附件而空闲出来相应的那个岳山,则被用于新增加的琴弦。另外,岳山间或被延长至指板的低音一侧以支撑第 11 对琴弦:这样,第 11 对琴弦保留在指板以外,不必装置新的琴颈。这些细节绝少在图像资料中被识别,例如我们引用 1690 年弗朗西斯·德·特洛伊(Francois de Troy,1645～1730)为查尔斯·穆顿(Charles Mouton)绘制的精美肖像。[17]特别在法国和德国,11 对弦琉特被使用了大约八十年,直到 1720 年左右,甚至更晚一些时候。与 16 世纪意大利六对弦琉特相比,它被使用的更长久、传播更广泛、拥有更重要的音乐曲目。虽然它有了新的形制、增加了弦数,然而从本质上它仍然符合我们对普通琉特所作的定义。同

时，也不能说这多种多样的新型琉特都是从普通琉特发展出来，以便适应新的音乐需要和新风格。

在图像资料、历史记录和现存乐器的档案记录里，琉特总是呈现出不同的尺寸。在16世纪，琉特的组合——从最小的高音琉特到倍低音琉特——普遍被制作和搜集。[18]雷蒙德·富格尔(Raymund Fugger)是奥格斯堡(Augsburg)一个富有的银行家，在他收藏的1566个藏品目录中列出了多达7组不同大小的141把琉特，绝大部分分组归类。[19]然而，低音和倍低音琉特存在一个声学问题。缠弦(即肠线外面缠绕着金属丝)直到1650年才出现，而且很可能即使在它出现以后也并没有被应用到琉特上。[20]低音琉特弦由羊肠线制作，如果肠弦短，就必须非常粗，粗弦的声音在和声里显得低劣而黯淡。当低音弦安装到小型琉特上以便拓宽音域时，这个问题就凸显出来。据文森索·伽利略(Vincenzo Galilei)说，"那些低音琴弦，今天看来任何演奏琉特的人都要使用[……]，上帝知道它们听上去会怎么样[……]因为它们的声音是那么微弱。"[21]

因为这个原因，琉特演奏家和琉特制作师们努力寻找加长低音琴弦的方法，以使低音弦可以细一些、发出比较好听的声音。1595年，亚历山大·皮切尼尼在帕多瓦设计了一个试验性琉特。这把琉特为很长的低音弦安装了第二个琴马，因此琴体长度几乎是原长的两倍。[22]不幸的是，这个实验完全失败了。因为低音琴弦必须在琴弦中部弹奏，然而为了获得一个较好的声音它又必须靠近琴码弹奏。因此，皮切尼尼的"长琉特"只做了一把模型。[23]然而，它却包含了一个重要的新观念，一个注定要经历重大而卓有成效发展的观念，即琉特的低音琴弦被安置在扩展出来的短颈上，配备独立岳山，与指板上的主要岳山保持微小距离。

琉特发展史上一个新的分支可能这样被定义：

B.1. 有一个岳山的普通琉特

B.2. 配置两个或更多岳山的琉特

就如何以及在哪里安置其他的岳山，有多种多样的技术方案，但是根本上只有两种，每种又有一定数量的变体：

B.2.1. 有弦槽的曲颈琉特(高音附件或有或无)，以及为附加岳山而延伸的部分

B.2.2. 带有平行弦槽的琉特，或与琴颈几乎平行，有为附加岳山而延伸的部分

这种B.2.1.组琉特包含了多种多样有延伸部分的琉特，或者在琴颈部分，或者在弦槽部分，然而这些并不明显地改变它向后弯曲一定角度的特

征。在众多解决方案中，有些做得很好，因此成为新型琉特的特征而被确定下来，变得极为重要，广泛使用，并且拥有重要的保留曲目。如下所示：

B. 2. 1. a. "韦斯琉特（Weiss lute）"［图 3b］。大约在 1717/1719～约 1840 年间，在德国使用的典型巴洛克琉特，其简明而优雅的样式是有低音附件和一个岳山附着在主弦槽上。定弦为 d 小调，并且有 13 对琴弦。这种琉特的曲目极其丰富，并且水平很高，包括西尔维・利奥波德・韦斯（Sylvius Leopold Weiss）和约翰・塞巴斯蒂安・巴赫（Johann Sebastian Bach）的作品。有人可能简单地称之为"13 弦德国琉特"，但露易斯・戈特谢德（Luise Gottshed）的说法令人兴奋，她于 1760 年写道，这是伟大的韦斯自己的发明，并因此而命名。[24]

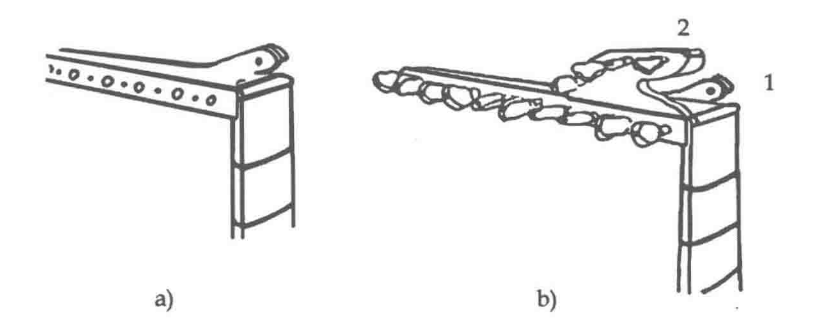


图 3 有附件的弦槽：a）为第一弦而设的附件，b）两个附件：1）为第一弦而设，2）为低音弦而设。美国琉特学会提供该图。

B. 2. 1. b. "高蒂尔琉特（Gaultier lute）"［图 5］。除了通常向后弯曲的弦槽，在低音弦这一侧有一个向上的扩展部分，有时会被认为是第二个弦槽，上边以不同间距安有不少于四个岳山。[25]几乎不变的是，这些琉特有 12 对琴弦。根据一些 17 世纪的资料所示，它们由雅克・高蒂尔（Jacques Gaultier，也拼写为 Gautier）在 1630 年前后发明。[26]在低地国家(1)居住一段时间之后，他在英格兰定居下来，度过他的余生，因此也叫做"英国"高蒂尔。[27]当然，也可能雅克・高蒂尔并没有发明这个样式，只是简单地使用它，并为它在英国的传播做出贡献而已。当其他人称其为"英国"琉特时，[28]还有一些资料称之为"法国"琉特。事实上，看起来，这种琉特在法国本土使用的并不多，而是在英格兰广泛使用。不仅如此，还被用于低地国家：佛兰芒和荷兰的艺术家们绘制了很多图像资料，例如杰勒德・特・博尔希（Gerard ter Borch，1617～

（1） 译者注：指荷兰、比利时、卢森堡等国。

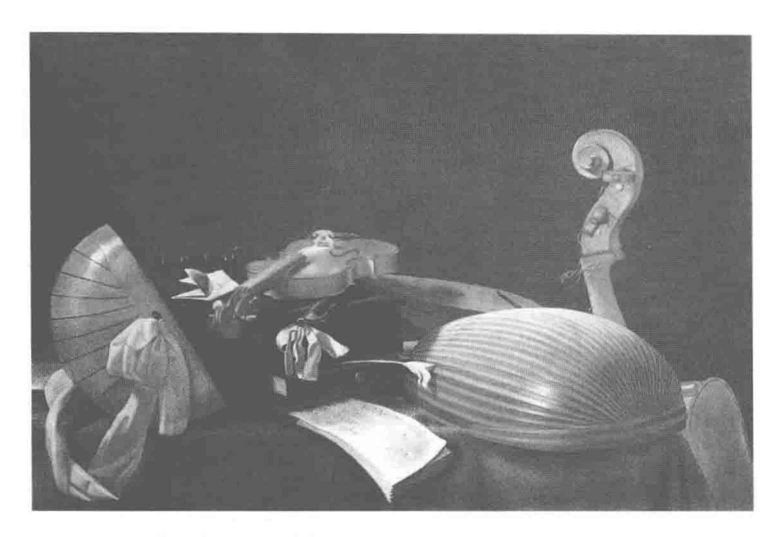


图 4　埃瓦里斯托·巴斯切尼(Evaristo Baschenis,1617～1677)的帆布油画《乐器静物》75×108 cm.藏于贝加莫卡拉拉艺术学院(Bergamo, Accademia Carrara,),编号 1206。画面中部展示了一把多肋木琉特的背面。



图 5　冈萨雷斯·科克(Gonzales Coques,1615～1684)《听》,比利时安特卫普皇家博物馆(Antwerp, Koninklijk Museum)所藏艺术精品"高蒂尔琉特"。博物馆提供此图片。

1681)用不同大小的尺寸描绘了很多次。然而,除了地理标志,也许一个技术名称会更好(“有很多岳山的双头琉特”,或者“12 对弦琉特”,因为 12 对弦琉特通常制作成这个样式),或者,我们还可以称呼它为“高蒂尔琉特”以纪念它可能的发明者。

B. 2. 1. c. “莫勒纳尔琉特(Molenaer lute)”[图 6]。低音一侧的指板向上伸展至后曲弦槽处,和普通弦槽一样。它有两个岳山,每个弦槽配一个。从 17 世纪初,这种特殊的琉特就经常被绘制在图像资料中,特别是在荷兰画家扬·米恩瑟·莫勒纳尔(Jan Miense Molenaer,约 1610~1668)的作品中。一个现存的样本在哥本哈根。[29] 当我们在图像资料中发现其中的一个,我们可以把它描绘成一个“有两个后倾弦槽的琉特”。而另一个迷人的名字“莫勒纳尔琉特”,虽然是临时的,但可能是因为这个画家的琉特画得最好。[30]



图 6　简·米恩瑟·莫勒纳尔(Jan Miense Molenaer,1610~1668)《二重奏》(*The Duet*),西雅图美术馆藏,编号 61.162. 画中展示了“莫勒纳尔琉特”的细节。美术馆提供此图片。

B. 2. 1. d. “布吕格尔琉特(Bruegel lute)”。这种琉特的普通弦槽仍旧是后倾的,但是它只“后倾一点然后就向前弯曲,以便安置更多的弦轴以及

岳山”,[31]所以它是U型的。在17世纪早期的一些佛兰芒绘画中可以看到这样的琉特,例如布吕格尔的《倾听》(*Hearing*)。[32]我们可以把这种乐器归类为“有U型弦槽的琉特”,或者,干脆称“布吕格尔琉特”。我不清楚这种类型的琉特是否有实例。

B. 2. 1. e.“萨拉切尼琉特(Saraceni lute)”。这种琉特与上面描述的“莫勒纳尔琉特”有些相似,除了扩展指板终端的涡卷式弦槽,如同弓弦乐器上所具有的那种弦槽。这在卡洛·萨拉切尼的《圣徒塞西莉亚和安吉拉》(*Saint Cecilia and the Angel*)里有描绘。[33]

第二种主要类型的琉特配置了不止一个岳山(B. 2. 2.),可以定性如下:主要的弦槽不再呈锐角后倾,和目前所讨论的所有琉特一样,它有一个扩展部连接着第二个、甚至是第三个弦槽,每个都配有独立的岳山。扩展部分只是弦轴群之间的连接,它的长度在不同种类的琉特乐器中颇多变化。附加的岳山呈不同距离分布,有时,在某种程度上它令我们回想起前面提到的U形弦槽(B. 2. 1. b),扩展部分的上端向前弯曲,并且末端有一个岳山。在各种各样的扩展类型中,我们可以区分出至少三种主要变体,(a)长的;(b)短的;和(c)鹅颈弯头式,这些在图像资料中都有显示。

B2. 2. a. 有一个扩展长颈的双颈琉特和短双颈/长双颈琉特[34][图7]。在图像资料中,双颈琉特和短双颈琉特经常很难区分,因为这两种乐器间的根本区别在于他们的调音。短双颈琉特的发明,并且运用特殊的折返式调弦法(1),始自16世纪末,因为用于歌曲伴奏中的大型乐器需要调高定弦。[35]例如,一个大型的低音琉特调为C调,如果最高的两对弦降低一个八度,就可以调高到A调。因此,从图像资料的实际情况来看,弦长越是明显的长,它越可能是一个短双颈琉特而不是双颈琉特,因为双颈琉特仍然使用文艺复兴时期常规的非折返式调弦法。[36]无论如何,当我们认为有着很长弦的指板乐器是短双颈琉特而不是双颈琉特时,同样,我们也不能说弦短的乐器可能是双颈琉特或是短双颈琉特,因为主要是取决于调弦。[37]17世纪早期,这两种乐器的特征都取决于张弦配置:它们通常都有14对琴弦,在指板上有6组双音琴弦(高音琴弦可以是单弦的),而在很长的低音扩展部分有8根单弦。因为低音弦很长(根据现存乐器可见,经常超过140厘米),所以在这样的琉特上就不需要用第二根弦,也不需用八度音来增强它们的音量。后来的双颈琉特和短双颈琉特有时在琴弦的设置上有些微的不同,有7品、偶尔会出现

---

(1) 译者注:即打破通常弦位按照音高顺序排列的方法,采用由低到高再到低,或者由高到低再到高的方法。如文中所举的例子,就是由低到高再到低的方法。

8品，因此少有低音弦。有证据显示短双颈琉特的指板上可以安装单弦，但是双颈琉特不行。[38]甚至，有些资料显示，有些乐器被安置了多少不等的弦，与有14对弦的标准琉特相比，它们或多于（多达19对）或少于标准设置。双颈琉特有时也会被认为是短双颈琉特，或者 *Liuti attiorbati*，尽管这令此术语多少有几分矛盾，甚至是对于那个时期的作者而言也显得混乱矛盾。[39]

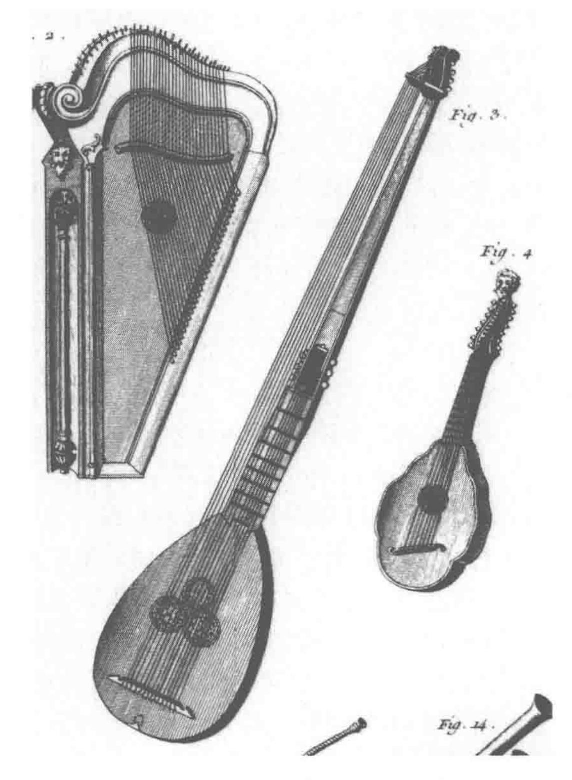


图7 罗伯特·贝纳德(Robert Benard)"弦乐器：不同种类的乐器"("Lutherie: Instruments de différentes sortes")，载丹尼斯·狄德罗(Denis Diderot)-让·勒朗·达朗贝尔(Jean Le Rond d'Ale mbert)《百科全书》(Paris, 1772)第四版，铜版雕刻，图中展示长双颈琉特(chitarrone)的细节(图中部)。

B. 2. 2. b. 带有一个短小扩展部的双颈琉特和短双颈琉特。因为低音琴弦较短，常常需要用一个八度音加强，所以短扩展部上的低音几乎总是双弦，指板上的琴弦，除了最高音的弦，通常也是一音双弦。带有短扩展部的乐器通常是双颈琉特，而不是短双颈琉特，虽然在一些资料中也会提到具有短扩展部短双颈琉特。

B. 2. 2. c. "鹅颈琉特"[图8]。在1732年左右，德国引进了一种新的双

弦槽、有时是三弦槽的琉特,上有一个华丽的倒弧角设计,犹如天鹅脖颈。[40] 据露易斯・戈特谢德记载,这种发展了的琉特也是伟大的琉特演奏家西尔维厄斯・利奥波德・韦斯的发明。[41] 这些乐器有的时候称作"短双颈琉特",但事实上他们定为 d 小调,可能被认为是琉特。然而,这些乐器可以很大,而且最大的乐器更多是为了伴奏而不是独奏。在这种情况下,巴伦(Baron)告诉我们:为了保持 d 小调的调性,最高的弦(f)会被淘汰。[42]

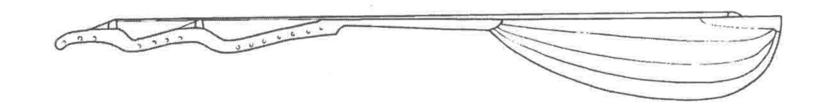


图 8　一件有三个岳山的鹅颈琉特的侧面轮廓图。本文作者根据照片绘制。这件琉特出自瑞典琉特制作师乔纳斯・埃尔格(Jonas Elg),1729 年制作。斯德哥尔摩音乐历史博物馆藏。

综上所述,当我们在图像资料中发现一个琉特类乐器,并且少有迹象显示它的分类时,我们可以试图通过观察它的外部特征尽可能地准确判断,这些特征可以帮助我们确定它们在琉特发展史上的位置。下列表格的内容并不意味着是完整而详尽的,却可以作为一个开端,为进一步的讨论和改进提供一个基石。有些很重要的信息(例如定调)在图像中不能获得的时候,这个表格就提供了有助于区分琉特家族乐器的一些基本特征作为辨识元素。不言而喻,一种乐器的任何图像都会有众多条件,那些条件中多数是超出这篇文章所描述过的,但首先是以最基本的条件来评估。

A. 琴颈和琴身之间没有明显区分的琉特(碗状共鸣箱被一块木板覆盖)[包括阿拉伯和中世纪的琉特]

B. 琴颈和琴身之间有一个鲜明区别的琉特(碗状共鸣箱由肋状木条拼合而成)

B1. "普通的琉特":一个岳山,一个弦槽(通常呈锐角后倾)[包括:梨形琉特,多肋木棱状拼合的琉特,高音附件可有可无的琉特,带延长岳山的 11 对弦的琉特]

B2. 有两个或多个岳山的琉特

B. 2. 1. 主要的弦槽后倾并有某种扩展 [包括:(a)德国巴洛克"韦斯"琉特(13 对琴弦,有高音附件和低音附件,双岳山);(b)双琴头(5 个岳山)、十二弦的"高蒂尔琉特";(c)双后倾弦槽(两个岳山)的"莫勒纳尔琉特";(d)U 型弦槽(双岳山)的"布吕格尔琉特";(e)"萨拉切尼琉特",以及其他可能的变体]

B.2.2. 主要的弦槽与琴颈平行并且扩展[包括:双颈琉特和短双颈琉特/长双颈琉特拥有(a)长的扩展、(b)短的扩展(两个或者多个岳山)和(c)鹅颈琉特(两个或三个岳山)]。

说明:这篇文章是在"音乐图像:一种文化遗产"音乐图像学研讨会上宣读过的论文之修订、增订版。2003 年 5 月 22 日至 24 日,里斯本 Nova 大学的"音乐美学和社会学研究中心"(CESEM,即 the Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical)和卡卢斯提·古尔本基安基金会(the Fondazione Calouste Gulbenkian)主办了这次会议。我想感谢所有看过并讨论过这项研究的人,特别是琉特演奏家保罗·贝耶尔(Paul Beier)和琉特制作者麦克·洛(Michael Lowe)。当然,我保证文责自负。

注释:

① Michael W. Prynne, " Some Remarks on Lute Forgeries", *The Lute Society Journal* Ⅲ (1961), 20; Michael Saffle, " Lutes and Related Instruments in Eight Important European and American Collections", *Journal of the Lute Society of America* Ⅷ (1975), 26, 32.

② 使用肖像资源时,必须十分谨慎,因为图像中所表现的乐器可能并不真实。只要涉及图像学细节,本文中所使用的图像资料皆被假设为其可靠性已被考虑过,图像研究者已经充分考虑过乐器学细节。

③ 本文排除了 16 世纪以前阿拉伯、东方和欧洲的琉特琴。对于欧洲中世纪琉特琴,特别参见 Crawford Young, "Lute, Gittern, & Citole", *A Performer's Guide to Medieval Music*, ed. by Ross W. Duffin (Bloomington: Indiana University Press, 2000); Douglas Alton Smith, *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance* (Lexington, Va.: Lute Society of America, 2002), 7-61. (以下简称《历史》)

④ D. A. Smith, ibid., 16-26. 更多参考文献,特别是:Carlos Gonzales, " Le luth en Espagne du XIe au XIVe siècle", *Luths et luthistes en Occident*: *Actes du colloque*, 13-15 mai 1998 (Paris: Cité de la Musique, 1999), 249-270; David Gramit, "The Music Paintings of the Cappella Palatina in Palermo", *Imago musicae* II(1958), 6-17.

⑤ 15 世纪以前该模型已经存在。例如,在 14 世纪时的一篇阿拉伯论文中有一把乌德(ūd),琴颈与琴身之间的特征被清晰地描画出来(Oxford, Bodleian Library, MS Marsh 521, ca. 1333-1334, fol. 157v. D. Gramit, *ibid.*, fig. 8)。然而,这幅画并未展现乐器的背面,因此我们无法确定背面是由肋木组合而成,而非由一整块木头雕刻而成。

⑥ 在 15 世纪 80 年代初,对 Johannes Tinctoris 来说,不用拨子而用手指在琉特琴上演奏复调音乐,听起来十分新鲜(Tinctoris 的英译,参见 D. A. Smith 的《历史》,第 48 页)。但据扬称,"实际上,用拨弹与指弹的组合方式就能演奏多音,或者只用拨弹[……]最合理的解释是,15 世纪或者 14 世纪最后 25 年,通常使用带品琉特琴'拨弹多音'是可能的,并且是熟练的技法。"同注释 3。我们并不清楚扬作此判断的根据是什么,只知道他自己曾是演奏家。图像研究表明从 15 世纪最后 25 年开始,琉特演奏家就已经开始使用指弹。

⑦ 尽管一份 14 世纪的法国手抄本上可能有最早的琉特琴指法谱,但现存的第一份琉特琴指法谱出现于 1470-75 年前后的德国(Tischler)。显然,早在 8 世纪就已经出现了为乌德琴设计的类似

指法谱的东西。参见 Hans Tischler, "The Earliest Lute Tablature?", *Journal of the American Musicological Society* XXVII/1 (spring 1974), 100－103；Christopher Page, "A French Lute Tablature in the 14th Century?" *Early Music* IX/4 (October 1981), 488－492；A. S. Smith, *A History*, 11.

⑧ 首先参见 Michael W. Prynne, "The Old Bologna Lute-Makers", *The Lute Society Journal* V (1963); Friedmann Hellwig, "Lute Construction in the Renaissance and the Baroque", *Galpin Society Journal* XXVII(1974), 22－23 and fig. 1. 更多最新调查参见 D. A. Smith, *A History*, 62－69. 参考文献已更新。

⑨ 1676 年，Thomas Mace 写道："要知道旧琉特琴要比新的好[……]我们最尊敬的最主要的名字就是 Laux Maller，[……]我见过的那些琉特琴中的两把琉特（非常旧的、受过撞击的、破损的），每把价值 100 英镑。Gootier 先生是他那个时代著名的琉特演奏家。他给我看了其中一把，国王为这把琉特琴花了 100 英镑。Thomas Mace, *Musick's Monuments* (London, 1676; reprint Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1966), 48.

⑩ Prynne 算了一下，Maler 的工作室"几年下来能制作 4000 把琉特琴"。M. W. Prynne, "The Old Bologna", 19－20.

⑪ 此外，少数库存清单目录可以证实琉特琴的生产规模。用一个知名度远不如 Laux Maler 的琉特制作者的话说，Jean Desmoulins 在 1648 年去世时，他的工作室里有 14 把短双颈琉特琴、249 把琉特琴和 59 把吉他。Peter Lay, "French Music for Solo Theorbo: An Introduction", *Lute News* 40 (December 1996), 3－7；引自 Catherine Massip, "Facteurs d'instruments et maitres *à* danser parisiens au XVIIe siècle", *Instrumentistes et luthiers parisiens XVIIe-XIXe siècles* (Paris: Délégation *à* l' Action Artistique de la Ville de Paris, 1988), 17－34.

⑫ 参见 T. Mace，同前引。

⑬ 参见 F. Hellwig, " Lute Construction"; Robert Lundberg, " In Tune With the Universe: The Physics and Metaphysics of Galileo's Lute", *Music and Science in the Age of Galileo*, Ed. By Victor Coelho (Dordrecht; Boston; London: Kluwer Academic Publishers, 1992), 219－221 and fig. 3；D. A. Smith, *A History*, 69－78（及相关参考文献）。Smith 在第 70 页写道，在 Albrecht Dürer 的一幅绘画 *Angel with Lute*，1497 中或许能看到该模型的前身（柏林版画与素描）；但必须说的是，尽管这幅画中的共鸣板的轮廓跟 16 世纪末的外形极为相似，但看不到碗状音箱，因此我们无法推断肋木的数目。关于 Tieffenbrucker 家族，参见 Giulio M. Ongaro, "The Tieffenbruckers and the Business of Lute-Making in Sixteenth-Century Venice", *Galpin Society Journal* XLIV (1991), 45－54.

⑭ "多年来，特别好的琉特琴产自 Bologna。有的呈长形，状似梨；有的则有较宽的侧面。前者甜蜜，后者悦耳。因为它们的质量好，所以很受好评，尤其是法国人，他们专门来到 *Bologna*，为了买到并[把这里的琉特琴]带回法国，他们愿意付任何的价格，以致现在 Bologna 留下的[琉特琴]非常少"。Alessandro Piccinini, " A gli studiosi del Liuto", *Intavolatura di liuto, et di chitarrone. Libro primo* (Bologna, 1632), 5.

⑮ "我记得所有的琉特琴都用八个品[……]几年后，法国琉特琴脖颈加长了，因此增加了两个品，这样一来我们就都用这种十品的琉特琴了，也就成了人人向往的标准琉特琴。"见 John Dowland, "Other Necessary Observations belonging to the LUTE", Robert Dowland, *Varietie of Lute-Lessons* (London, 1610; facs, ed., London: Schott, 1958), 15.

⑯ 巴黎卢浮宫博物馆(Musée du Louvre),参考 1938－102。

⑰ 巴黎卢浮宫博物馆,参考 2469。

⑱ 参见 R. Lundberg, "In Tune", 222－226 及图版 2.

⑲ 参见 Richard Schaal, "Die Musikinstrumenten-Sammlung von Raimund Fugger d. J. ", *Archiv für Musikwissenschaft* XXI (1964), 212－216; Douglas Alton Smith, "The Musical Instrument Inventory of Raymond Fugger", in *Galpin Society Journal* XXXIII (1980), 36－44. 富格尔的收藏品包括"小型琉特"(kleines Leitle[Leuttlin])、"高音琉特"(Diskäntle、Discant), "Camer Lauttern", "次中音琉特"(Tenor)、"低音琉特"(Bass)、"倍低音琉特"(Contrabass [grosse Lautten])"。迈克尔·普雷托里乌斯(Michael Praetorius)还列出了七种琉特琴尺寸,见《音乐全书》(*Sintagma Musicum*)第二卷《乐器志》(II: De organographia),(Wolfenbüttel,1618):"小型高八度琉特"(kleine Octavlaut)、"小型高音琉特"(klein Discantlaut)、"高音琉特"(Discant Laut)、"适合唱诗班歌手的中音琉特"(Recht Chorist oder Alt Laute)、"次中音琉特"(Tenor Laute)、"低音琉特"(Bass Laute)和"倍低音琉特"(Gross Octav Bass Laut)。

⑳ 1654 年,John Playford 在英国为用于低音弦乐器的金属缠丝羊肠弦打出了第一个广告。然而值得注意的是,1676 年 Thomas Mace 在其对琉特琴及琉特演奏包罗万象的描写中,从未提到这种弦。如果紧缠着金属丝的弦已经用于琉特琴,那么,直到 18 世纪还在试验的那些加长低音弦的复杂方法就没有意义了。

㉑ "目前演奏这种乐器的人习惯用[琉特琴的] 低音下面的那些弦,[…]天主才知道怎么才能听见它们[…]由于它们的声音虚弱"。"弗罗尼摩对话录:关于如何恰当地谱曲,如何在人造的弦乐器和吹奏乐器上,尤其是在琉特琴上准确地演奏音乐"。对话录由佛罗伦萨贵族子弟 Vincentio Galilei 著,Firenze, 1568 和 1584,第 102、105 页。

㉒ "1594 年,当我受雇于尊贵的费拉拉公爵时,我到 Padova 去[参观]Christofano Heberle 的商店,他是最重要的琉特琴制作者。我请他试试制作一件长体的琉特琴,以便用来安上很低的琴弦。[这种乐器]有两个琴马,两者之间的距离很大。结果,这个乐器的声音小,因为靠近琴马而不能拨奏低音弦。"(A. Piccinini, 同前引,第 8 页)。正如 Orlando Cristoforetti 所说,"长"琉特琴结构的制作产生于 1595 年,Piccinini 自己的信中也表明了这点。参见 Orlando Cristoforetti 为 Piccinini 这本书的再版所作的序言,同前引(Firenze: SPES,1983)。

㉓ 现存唯一一个这种类型的乐器与 Piccinini 本人制作的非常相似,现保存在维也纳艺术史博物馆(Kunsthistorisches)。弗里德曼·黑尔维希对该乐器作了一个简介, "The Morphology of Lutes with Extended Bass Strings", *Early Music* IX/4 (October 1981), 453.

㉔ "[Weiss]将它[即琉特琴]从 11 对弦增加到 13 对弦"(Smith,1998: 8),称增加低音附件这一想法可能来自 10－11 对弦琉特琴已经使用的高音附件。这一发展可能发生在 1717 到 1719 年之间,因为 Weiss 直到 1717 年仍然专为 11 对弦的琉特作曲,他的第一首 13 对弦琉特作品注明创作于 1719 年。Frank Legl, "Between Grottkau and Neuburg: New Information on the Biography of Sylvius Leopold Weiss", 一文中引用了 Luise A. V. Gottscheol 在《简明美术和艺术词典》(*Handlexicon oder Kurzgefasstes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (Leipzig,1760), Johann Christoph Gottsched 中的上述说法。[Frank Legl]上文载于 *Die Laute: Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* IV (2000), 31. 英译。D. A. Smith, "Between Grottkau and Neuburg: New Information on the Biography of Sylvius Leopold Weiss", *Journal of the Lute Society of America* XXXI (1998), 73.

㉕ 现存此类琉特琴清单参见 F. Hellwig,“The Morphology”,448。见注 23。

㉖ “英国 Gaultier[……]已经做成双头琉特琴”。*Burwell Lute Tutor*, British Library: RM. 20. h. 1: f. 21,Robert Spencer 引用在他的“长双颈琉特,短双颈琉特和双颈琉特琴”(Chitarrone, Theorbo and Archlute)一文中,载 *Early Music* IV/4 (October 1976), 418.

㉗ 因此,既不会将 Jacques Gaultier 与 Ennemond Gaultier,通常称“老 le”或“里昂的 Gaultier”混淆,也不会与 Denis Gaultier,通常称“小 le”或“巴黎 Gaultier”混淆。

㉘ 1676 年,Mace 将该琉特琴称为“法国琉特”。另一方面,Talbot 手稿(牛津基督教堂的音乐手稿 1187,约 1692－95)称其为“英国琉特”,并用“法国琉特”一词指代 11 对弦琉特(只有一个琴马)。

㉙ 哥本哈根,音乐史博物馆和 Carl Claudius 的收藏,编号 93。F. Hellwig,“The Morphology”,448。该乐器的标签上写着“SIXTUS RAVWOLF/ / AVGVSTANVS 1598[或 1599?]”。显然,这并不排除琴颈和弦轴箱是后来改造的可能。

㉚ Michael Lowe 向我提出了这一观点(私人谈话)。

㉛ F. Hellwig,“The Morphology”,448.

㉜ Madrid, Museo del Prado, inv. no. 1395.

㉝ Roma, Galleria Nazionale, Palazzo Barberini. Saraceni 画的大琉特与 Molenaer 的不同之处在于,延伸的长度比例较小。

㉞ “短双颈琉特”与“长双颈琉特”两词指代同一种乐器。许多 17 世纪初的意大利文献很确定地证实了这点。比如有这样的表达“长双颈琉特或所谓的 Tiorba”。参见 Emilio dei Cavalieri, *Rappresentazione di anima e di corpo* (Roma, 1600); Bartolomeo Barbarino, *II secondo libro de madrigali de diversi autori* (Venezia, 1607); Agostino Agazzari, “Copia d'una lettera scritta dal Sig. Agostino Agazzari *à* un virtuoso sanese”, included in Adriano Banchieri, Conclusioni nel suono dell'Organo (Bologna, 1609; facs. ed. Bologna, 1968), 68－69; Kevin Mason, *The Chitarrone and Its Repertoire in Early Seventeenth-Century Italy* (Aberystwyth, Wales: Boethius Press, 1989). Praetorius 也确认了这点,“长双颈琉特(Chitaron)即短双颈琉特(Theorba)”;“Theorba 或者 Chitarron,都是意大利的称谓”(*SyntagmaIII*:129,193). 实际上,“长双颈琉特”一词在意大利以外的地方很少使用,1659 年以后几乎消失。然而,Praetorius 的确区分了“Paduanische Theorba”(短)和“Lang Romanische Theorba:Chitarron”(长),但这个信息只出现在 Syntagma 中。而且 Praetorius 自己也很快就怀疑这点,他说,“就这种乐器而言,由于年复一年总会出现很多革新,并设计出很多新的事物,关于这些论题无法给出确切的定论”(*Syntagma*: II: cap. 25).

㉟ Antonio Naldi 可能发明了长双颈琉特,或至少开始在 Florentine 的 Camerata 群体中广泛使用,被称为“Bardella”。它从用作伴音的低音琉特发展而来。1623 年,Alessandro Piccinini 在其论文中有一段说明,这样描述这一发明:(人们)制造非常大的琉特琴,它们在 Bologna 很受欢迎,用之与其他的小琉特琴合奏协奏曲[…] 定弦非常高,以致第一根弦不能弹出这么高的音,因此(人们)用另一根粗的弦来代替第一根弦,并把它调低一个八度,得到了非常好的效果,如今还是习惯这样做。不久之后,当美声歌唱逐渐发展起来时,那些演奏大师们觉得这种大琉特琴有甜美的音色,非常适合为歌者伴奏;但大琉特的调音比所需要的低,就需要加上比较细的弦,并要按照人声的高低调这些弦。由于第二根弦(le seconde)也不能弹出(高音),就像第一根弦那样,把它们也调低一个八度;这样就达到了调弦的目的,这就是 Tiorba 的开始,亦称长双颈琉特。引自 A. Piccinini,同前引,第 5 页。

㊱ 参见 Joël Dugot, "Some Lutes in Paris Museums. I", *Journal of the Lute Society of America* XVI(1983), 28. 音乐文本不能总是作为乐器身份的可靠向导。大琉特琴主要是独奏,短双颈琉特琴是伴奏乐器,大琉特琴能演奏通奏低音,小独奏曲则是专门为短双颈琉特琴发展的。有一系列独奏与二重奏的乐曲则专是为长双颈琉特而作的。参见 K. Mason,同前引,第 153 - 155 页。

㊲ 例如,1622 年,Bellerofonte Castaldi 在其《随想曲》(*Capricci*)中需要一个小的高八度短双颈琉特琴(tiorbino)。在他的书中第 4 页背面有一幅精美的雕刻版画,Kevin Mason 复制了这幅画,同上,图 3。这幅画展现了两个短双颈琉特琴演奏家,其中一个拿着一把 tiorbino。

㊳ 参见 Kevin Mason,同前引,第 9 页。

㊴ 这一标注似乎不大合适。一方面因为它没考虑定音,另一方面因为它似乎暗含了低音弦延长这一想法最早应用于短双颈琉特琴。Alessandro Piccinini 的观点于此截然相反(同上,第 5、8 页):在描述了他自己为了解决扩展琉特低音弦问题而发明了低音弦延长时(由此产生了大琉特琴),他宣称几年后该发明就应用在了长双颈琉特琴上。直到那时,长双颈琉特琴也只是带了一个新的调音附件的大低音琉特:"当我说琉特琴时,我想指的也是'双颈琉特'(Arciliuto),或者如很多人说的那样,Liuto Attiorbato,(根据这一名称)好像这种乐器的发明来自于 Tiorba,或者更应该说是来自 Chitarrone,但是类似的说法不正确。我毕竟是这些'双颈琉特'的发明家,所以我知道这件事情"。

㊵ D. A. Smith, "A Biography of Sylvius Leopold Weiss", *Journal of the Lute Society of America* XXXI (1998), 36.

㊶ Luise A. V. Gottsched,包括 J. C. Gottsched,同前引,第 1004 - 1005 页及 1644 - 1645 页,引自 F. Legl, "Zwischen Grottkau und Neuburg", 30 - 31. Luise Gottsched 和 Weiss 私交甚深。

㊷ "我们可以看到,他们[琉特和短双颈琉特]是非常不同的。当琉特需要旋律弦[伴奏歌声]时,短双颈琉特(这把琴要被调低三度,从第一弦开始,另外一、两根甚至更多的低音弦也要调低)没有旋律弦,因为[短双颈琉特的琴颈]太长以至于无法安装。"《巴伦先生关于琉特和短双颈琉特记谱系统的分析》,原载于 F. W. Marpurg, "Herr Barons Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe" in F. W. Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 2(1756), 119 - 123. 转引自 Timothy Burris, *Lute and Theorbo in Vocal Music in 18th-Century Dresden: A Performance Practice Study* (Ph. D. diss., Duke University, 1977).

书目资料索引、原始资料

Agostino Agazzari, "Copia d'una lettera scritta dal Sig. Agostino Agazzari à un virtuoso sanese", included in Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bologna, 1609; facs. ed., Bologna, 1968), 68 - 69.

Bartolomeo Barbarino, *Il secondo libro de madrigali de diversi autori* (Venezia, 1607).

Ernst Gottlieb Baron, *Historisch-theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (Nürenberg, 1727; English translation as *Study of the Lute* by D. A. Smith (Redondo Beach, California: Instrumenta Antiqua Publications, 1976).

Bellerofonte Castaldi, *Capricci a due stromenti cioe tiorba e tiorbino* (Modena, 1622; facs. ed., Genève: Minkoff, 1981).

Emilio dei Cavalieri, *Rappresentazione di anima e di corpo* (Roma, 1600).

John Dowland, "Other Necessary Observations belonging to the LUTE", Robert Dowland, *Varietie*

of Lute-Lessons (London: 1610; facs. ed., London: Schott, 1958), 13-18.

Vincenzo Galilei, *Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino sopra l'arte del bene intavolare et rettamente sonare la musica negli strumenti artificiali si di corde come di fiato, & in particulare nel liuto* (Firenze, 1568 and 1584).

Johann Christoph Gottsched, *Handlexicon oder Kurzgefasstes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (Leipzig, 1760).

Thomas Mace, *Musick's Monuments* (London, 1676; reprint Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1966).

Alessandro Piccinini, "A gli studiosi del Liuto", *Intavolatura di liuto, et di chitarrone. Libro primo* (Bologna, 1623).

John Playford, *An Introduction to the Skill of Musik* (London: author, 1654).

Michael Praetorius, *Sintagma musicum* (Wolfenbüttel, 1618).

Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae* (Napoli ?, ca. 1481-1483).

当代研究

Timothy Burris, *Lute and Theorbo in Vocal Music in 18th-Century Dresden* (Ph. D. diss., Duke University, 1977).

Orlando Cristoforetti, "A gli studiosi del Liuto", Preface to the facsimile edition of Piccinini (Firenze: SPES, 1983).

Joël Dugot, "Some Lutes in Paris Museums. I", *Journal of the Lute Society of America* XVI (1983), 27-56.

Carlos Gonzales, "Le luth en Espagne du XI[e] au XIV[e] siècle", *Luths et luthistes en Occident* (Paris: Cité de la Musique, 1999), 249-270.

David Gramit, "The Music Paintings of the Cappella Palatina in Palermo", *Imago Musicae* II(1985), 9-49.

Friedmann Hellwig, "Lute Construction in the Renaissance and the Baroque", *Galpin Society Journal* XXVII(1974), 21-30.

________. "The Morphology of Lutes with Extended Bass Strings", *Early Music* IX/4 (October 1981), 447-454.

Peter Lay, "French Music for Solo Theorbo: An introduction", *Lute News* 40 (December 1996), 3-7.

Frank Legl, "Between Grottkau and Neuburg: New Information on the Biography of Sylvius Leopold Weiss", *Journal of the Lute Society of America* XXXI (1998), 49-77.

________. "Zwischen Grottkau und Neuburg: Neues zur Biographie von Sylvius Leopold Weiss", *Die Laute: Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* IV (2000), 1-40.

Michael Lowe, "The Historical Development of the Lute in the 17th Century", *Galpin Society Journal* XXIX (1976), 11-25.

Robert Lundberg, "Sixteenth and Seventeenth Century Lute-Making", *Journal of the Lute Society of America* VII (1974), 31-50.

________. "In Tune With the Universe: The Physics and Metaphysics of Galileo's Lute", *Music and Science in the Age of Galileo*. Ed. by Victor Coelho (Dordrecht; Boston; London: Kluwer Aca-

demic Publishers, 1992), 211 - 239.

Kevin Mason, *The Chitarrone And Its Repertoire in Early Seventeenth-Century Italy* (Aberystwyth: Boethius Press, 1989).

Catherine Massip, "Facteurs d'instruments et maîtres à danser parisiens au XVIIe siècle", *Instrumentistes et luthiers parisiens* XVIIe-XIXe siècles (Paris: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1988), 17 - 34.

Giulio M. Ongaro, "The Tieffenbruckers and the Business of Lute-Making in Sixteenth-Century Venice", *Galpin Society Journal* XLIV(1991), 45 - 54.

Christopher Page, "A French Lute Tablature in the 14th Century?", *Early Music* IV/4 (October 1981), 488 - 492.

Michael W. Prynne, "Some Remarks on Lute Forgeries", *The Lute Society Journal* III (1961), 17 - 21.

________. "The Old Bologna Lute Makers", *The Lute Society Journal* V (1963), 18 - 31.

Michael Saffle, "Lutes and Related Instruments in Eight Important European and American Collections", *Journal of the Lute Society of America* VIII (1975), 22 - 47.

Richard Schaal, "Die Musikinstrumenten-Sammlung von Raimund Fugger d. J. ", *Archiv für Musikwissenschaft* XXI(1964), 212 - 216.

Douglas Alton Smith, "The Musical Instrument Inventory of Raymond Fugger", *Galpin Society Journal* XXXIII(1980), 36 - 44.

________. "A Biography of Sylvius Leopold Weiss", *Journal of the Lute Society of America* XXXI (1998), 1 - 48.

________. *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance* (Lexington, Va. : Lute Society of America, 2002).

Robert Spencer, "Chitarrone, Theorbo and Archlute", *Early Music* IV/4(October 1976), 408 - 422.

Hans Tischler, "The Earliest Lue Tablature?", *Journal of the American Musicological Society* XXVII/1(spring 1974), 100 - 103.

Crawford Young, "Lute, Gittern, & Citole", *A Performer's Guide to Medieval Music*. Ed. by Ross W. Duffin (Bloomington: Indiana University Press, 2000).

丹特·加布里尔·罗塞蒂与日本:“蓝色树荫”和“海之咒”中的乐器

作者:亨利·约翰逊[(1)]
翻译:黄　婉
校译:洛　秦

译自:

Henry Johnson,"Dante Gabriel Rossetti and Japan: The Musical Instrument Depicted in *The Blue Bower* and *A Sea Spell*", *Music in Art* XXX/1-2(2005), 145-153.

丹特·加布里尔·罗塞蒂(Dante Gabriel Rossetti, 1828～1882)[①]在其艺术作品中因场景需求,绘制了很多件乐器。[②]有些作品中的乐器是我们所熟悉的,例如作品《圣诞卡罗》(*A Christmas Carol*,1857～1858)中的键盘乐器,或《薇若妮卡·薇若尼斯》(*Veronica Veronese*,1872)中的小提琴。而在其另些作品中,例如《七塔之曲》(*The Tune of Seven Towers*,1857)和《蓝色橱柜》(*The Blue Closet*,1857)中,罗塞蒂绘制的乐器却是我们所不熟悉的,其样式精美细腻,具有融合的风格,甚至带有某种异国情调。在罗塞蒂这类艺术作品中,他似乎特别钟情于齐特琴。如作品《大卫的种子》(*The Seed of David*, 1858～1864)、《比阿特丽斯的致敬》(*The Salutation of Beatrice*, 1859)、《罗马的玫瑰》(*Roman de la Rose*,1864)和《树荫下的草地》(*The Bower Meadow*,1872)。特别是在《蓝色树荫》(*The Blue Bower*,1865)和《海之咒》(*A Sea Spell*,1877)中,[③]罗塞蒂绘制了一件特殊的齐特类乐器——日本筝(*Japanese koto*)。罗塞蒂绘制日本筝的行为一定程度上反映出他个人的文化旨趣所发生的较大转变,即从醉心丹蒂和中世纪转而面向

(1) 作者信息:新西兰奥塔哥大学,达尼丁市。

“他者”文化源泉。

尽管罗塞蒂在作品中出现了大量乐器，但是几乎没有任何文字记载说明罗塞蒂是否会演奏乐器。[4] 而且特别让人惊奇和不解的是，尽管其在艺术作品中绘制了大量乐器，但事实却与现象相矛盾，即罗塞蒂并不热爱音乐。[5] 本文的目的旨在对其艺术作品中的乐器进行核实，进而介绍作品《蓝色树荫》和《海之咒》[6] 中的日本乐器，同时探讨这些作品的历史背景、其所受的日本影响及其所反映的立场，从而有助于人们理解那一时期的英国艺术史和日本音乐史。由于本文将艺术作品中出现的这种日本乐器视为当时日本物质文化之代表，因此，此项研究不仅可以揭示出英国艺术作品中出现了日本乐器的特殊现象，而且可以借此了解该乐器在日本音乐史中的定位。

《蓝色树荫》在近年来的两次展览及出版物中成为人们关注的焦点。[7] 就两次展览而言，为纪念罗塞蒂在 19 世纪 60 年代所取得的杰出艺术成就，英国伯明翰大学芭伯美术馆（the Barber Institute of Fine Arts）和美国马萨诸塞州威廉姆斯顿克拉克美术研究所（The Sterling and Francine Clark Art Institute）于 2000 年两次展出了他的作品《蓝色树荫》以及其他作品。这两次展览除了对艺术家的生平进行了总结，还借此强调和传递出这样的一个观点：“《蓝色树荫》是一件无可非议的艺术杰作，是 19 世纪 60 年代整十年中，罗塞蒂成就之巅峰之作。”[8] 不过，由于对罗塞蒂在作品中运用乐器元素的分析性文论很少，因此本文对英国艺术家笔下的日本乐器及其历史定位的研究是合适的。

乐　器

作品《蓝色树荫》和《海之咒》中绘制的是日本筝。传统日本筝是一种 13 弦的齐特琴，其标准长度为 6 尺（相当于 182 厘米）。[9] 在所有的日本齐特类乐器[10] 中最为人所熟知的是筝（常见名是 *koto*），其有可移动的琴码，依次置于弓形琴面板之上，也被称之为“俗筝（sō）”或“俗的筝（*sō no koto*）”，偶尔也称为“十三弦筝”（*jûsangen*，日文字面上的意思是 13 根弦）。[11] 这种筝于公元 8 世纪前由中国传到日本，最初被用于仿中国宫廷雅乐而设立的日本宫廷雅乐（*gagaku*）中。

《蓝色树荫》和《海之咒》中的日本筝比标准日本筝要短很多。[12] 这种短小形制的日本筝历史上曾出现在江户时代（1600～1868）之前。但是，今天这种日本筝逐渐广为使用，但与标准六尺日本筝的普及程度相比，其在数量上相对较少。今天绝大多数小型日本筝或作为非演奏的微缩模型；或作为可



图 1　丹特·加布里尔·罗塞蒂,《蓝色树荫》(1865)。帆布油画,94×70.9 厘米。英国伯明翰大学的芭伯美术馆,cat.105。

以演奏的玩具、装饰品,以及作为其他戏剧体裁中的附属道具使用,例如在歌舞伎(*kabuki*)舞台和木偶戏(*bunraku* puppetry)中出现的小型筝。这种筝的称谓有很多种,包括"半筝"(hansō)、"伊利斯筝"(ayamegoto)、"车型筝"(kurumagoto)、"小筝"(himegoto)、"迷你筝"(minigoto)、短筝(mijikaigoto)以及"微缩筝"(minichuagoto)。[13] 如今还出现了另几种特殊的小型筝,如"短筝"(tangoto)、"高音筝"(sopuranogoto)、"新筝"(neokoto)和"文化筝"(bunkagoto),这些都是筝在 20 世纪的变体。

《蓝色树荫》和《海之咒》中的日本筝其长度可能为 50 厘米。其设计、装饰的风格证明其为生田流(Ikuta-ryū)。生田流是一种历史上广泛流行于日本岛西侧关西地区(Kansai region,特别是在大阪和京都附近)的一种筝乐流派。[14] 19 世纪时,该流派的乐器常常会在琴身两侧以珠母镶嵌装饰,木制可移动琴码被安置在琴体表面的 13 根弦的下面,琴尾(演奏者左边)处则系上流苏,以便将两捆多余的弦尾固定在一起。有些装饰今天已经不常见了,在 19

世纪至 20 世纪间，越是不加装饰的筝越是得到人们的喜爱。这种普通筝，最初来自关东地区的山田流(Yamada-ryu)，即一种发源于关东地区(Kantō region，江户或东京附近)的筝乐流派。其除了琴两侧和琴头称之龙舌的木制斑块(演奏者右边)上常见的漆器饰物(*maki-e*)外，没有多余装饰。[15]



图 2　丹特·加布里尔·罗塞蒂，《海之咒》(1877)。帆布油画，106.7×88.9 厘米。剑桥：哈佛大学艺术博物馆，佛格艺术博物馆，格兰维勒·L. 维恩斯罗普捐赠，1886 年。

罗塞蒂在作品《蓝色树荫》中对日本筝进行了非常细致的描绘。琴尾有两圈多出来的黄色(蚕丝)弦，被分成三组(在山田流传统中，每股弦是等距离的)系在乐器的"尾部"(演奏者左边)。这种弦尾的分股方式显示出其中哪四根弦、哪五根弦和另外四根弦是怎样被分组的(即五弦一组的位于中间，两边分别是四弦一组)。这件乐器显示，第一琴码所系的是最低音的弦(离演奏者远而距观看者最近的弦)。通常，所有琴弦在安放琴码之前其张力都是一样的。偶尔也会出现在琴上等距安放琴码的做法，但这不是日本传统筝中常用的五度定弦法。有人可能会问，日本筝传统五度定弦是否已被改为以半音为单位的西方乐律定弦方法。如果真是如此，那也只能说明，

在这件日本筝身上的确曾出现过被那些不懂日本音乐传统的人做某些改良。或者说,罗塞蒂自己可能并没有意识到琴码之间距离的重要意义,即该距离所反映出西方音律体系与东方五度律之间的差异。

但是,其画中最突出的特点是弦数。他画的日本筝很不同寻常,有 14 根弦,不是常见的 13 弦筝。从绘制的乐器部件和装帧细节看,人们可能会认为罗塞蒂的确拥有过一件日本筝。但问题是,他的日本筝是 14 弦吗?或者说是不是由于失误多画了一条弦或者有什么其他的原因造成这样的结果?尽管该乐器在弦数上曾有过增减(特别是自 20 世纪以来),但作品《蓝色树荫》中的日本筝无疑是弄错了,或者说的确存在过一件不同寻常的 14 弦筝。[16]不过,人们都知道罗塞蒂会在绘画中增加乐器的弦数,例如其曾画过的琉特琴就是如此。[17]因此,可能有三个原因造成作品《蓝色树荫》中出现了 14 弦筝。其一,在历史上的确存在过极为稀罕的小型 14 弦日本筝;其二,可能罗塞蒂画这幅 14 弦筝是为了象征的目的。当然,正如在艺术中的象征主义研究中所揭示,象征常常是一种推测性的诠释,因为常常难以获得证实。那么,从象征的角度看《蓝色树荫》,你可能会很想知道数字 14 对罗塞蒂的重要意义是什么。数字的象征意义可以有多种诠释。例如有可能每一根弦分别指代范尼·考恩弗斯(Fanny Cornforth)名字中的每一个字母(一位模特,也即人们后来所知道的萨拉·斯考特[Sarah Schott],1824~1906)。[18]再如,也许 14 这个数字(倒过来是 41)被用来象征罗塞蒂创作作品《蓝色树荫》的 1865 年,考恩弗斯年龄刚好 41 岁?肯定还有很多解读的版本。因为没有乐器自身的具体证据,所以都只能依靠推测进行解释。还有一种可能,14 根弦出现的原因只是罗塞蒂自己弄错而已。但是,他把乐器的其他复杂细节都做了如此详尽描绘,因此这一推测特别难以确定。然而,可以肯定的是,罗塞蒂并不很关心这件乐器本身或演奏这件乐器的人,他可能仅仅想用这件乐器来建构一种观念或"作为一种异国情调的静物"。[19]

那么,罗塞蒂临摹的是不是一个真实存在的乐器呢?《蓝色树荫》作品中的乐器,其形制和装饰细节都与真实的日本筝极为相似。大体上的构造和装饰在《蓝色树荫》和《海之咒》中都得到了完好保留,因此几乎可以断定这件乐器就是罗塞蒂艺术创作中一件真实存在的物品。无论在《蓝色树荫》还是《海之咒》中,琴身都是由木头制作,这个特征是所有日本筝共有的。而《蓝色树荫》比《海之咒》中描绘的细节更多,准确地保留了很多日本筝的特征:演奏者右边和左边分别有"龙头"和"龙尾",它们固定在琴身两端。在尾部,多余的弦被卷成了两捆,用一个装饰性的红色锦缎绑住。根据不同音高,可移动琴码依次排列。当然,在该图中没有显示日本特有的五声音阶。

此外，共鸣箱侧面的蓝色装饰物上方，镶嵌了一条细长的黑白色边。

演奏技法方面也出现了一些与现实相左之处。罗塞蒂和画中的这位日本筝演奏者似乎并不懂如何抚弄这件乐器，或是有意识要表现一种错误的演奏姿势，或是没有意识到演奏方式的重要性。换言之，如果那时真的存在这样的乐器，那么，它是被放在桌子上来演奏的（对于小型日本筝来说也是常见的）。同时，画像完全没有按照日本筝传统演奏方法来临摹演奏者的左右手。虽然罗塞蒂在许多其他作品中大量依赖历史资料中的乐器范本来进行创作，[20]但上述情况说明你这件日本筝可能是真实存在过，只是罗塞蒂本人和画中的演奏者都不清楚具体的演奏细节，或者也许是为了创作该作品而特别对其演奏细节进行了故意的扭曲。假如罗塞蒂也是从历史文献中临摹的这件乐器，他就应该把原出处资料中所显示的演奏细节连同形制细节一道进行详尽临摹才对。

两幅作品《蓝色树荫》和《海之咒》中的筝是否为同一件乐器呢？初看它们都是小型筝，但二者似乎不尽相同。在《蓝色树荫》中，筝的细节较为繁复，然而在《海之咒》中，该乐器被画成垂直演奏，这是日本传统筝从未有的。此外，也缺少对乐器形制上的细节描绘。《海之咒》中的琴码位置肯定是摆放错了，而且演奏者的双手与演奏手法完全没有关系，但就琴本身而言，琴身一侧的木质和黑白镶边都与《蓝色树荫》中的筝非常相似，从这一点可以看出二者之间应该存在关系。可能会有人猜测，1865 年创作的《蓝色树荫》是罗塞蒂刚买后就画上去的。因此，当时琴码位置为原状。然而，同样一件乐器到了其后的作品《海之咒》中，琴码被移到错误位置上了（此画作于《蓝色树荫》之后 12 年，1877 年）。

19 世纪英国社会中的日本

假设罗塞蒂使用的是一件真的日本筝，那么有人就要想知道他从哪里获得这件乐器，以及为什么他会先对日本乐器感兴趣（假设他自己真的知道这是日本乐器）。种种问题的答案可以在当时大文化环境中找到——尤其是 19 世纪中叶英国人开始对日本货产生兴趣的这一文化背景。

日本尽管没有被欧洲人殖民过，但在 19 世纪中期到末期的这一阶段，日本效仿西方世界快速完成了现代化和西方化进程，从一个封建国家转变成为一个工业国家。就当时而言，不仅日本热衷西方文明，西方世界的欧洲也开始对东方产生兴趣，特别是中国和日本。

罗塞蒂在其艺术作品中绘制日本乐器与英国有着密切关系。当时的英

国和其他西方国家一样,大量吸收来自东方的物质文化。日本在被孤立了几个世纪后,迅速施行对外开放,吸纳西方文化之后迈向了国际化。与19世纪中叶的其他艺术家一样,罗塞蒂也痴迷于日本和东方文化。他不仅在作品《蓝色树荫》中展示了日本的乐器,在其他绘画作品中也体现了东方文化对其的影响,例如作为背景出现的东方式样的花瓷砖。

在罗塞蒂的文字档案中记载了他在19世纪60年代的巴黎看到风靡一时的日本和日本式古艺术品的情况。[21]例如,1864年11月12日罗塞蒂给他母亲的信中描写了其第四次巴黎之行(1865年创作《蓝色树荫》的前一年)。罗塞蒂在封信中谈到了德·索伊夫人位于路爱·德·里瓦利(Rue de Rivoli)的著名店铺:

> 我买的东西不多——只有四本日文书和一些早期意大利大师们的摄影作品。威廉(罗塞蒂的兄弟,1829~1919)应该对这些很感兴趣。我发现这家日本货店铺[22]中所有的日本衣物都被一位法国艺术家詹姆斯·提索特(James Tissot,1836~1902)抢购一空。店里的女士告诉我,詹姆斯那时好像正在创作三幅有关日本的摄影作品。在这位女士看来,这似乎是三件世界级的奇迹。很显然,在她看来,这三幅作品会让韦斯特(James McNeil Whistler,1834~1903)[23]的作品相形失色。[24]

像他的兄弟威廉一样,罗塞蒂也去过几次巴黎,他在日记中也记载了1864年、1865年(同时也去了巴黎展览会)的几次日本商店购物经历。[25]日记写道:"威廉·迈克尔·罗塞蒂(William Michael Rossetti)是一位日本艺术爱好者,记得最初是韦斯特让他对日本艺术产生了兴趣,威廉拥有两三件木制艺术品,一些彩色版画和一两扇屏风。"[26]尽管有如他的其他朋友,罗塞蒂像对青花瓷、日本版画和其他一些东方艺术品饶有兴趣,但是他"建立了一个属于他自己独特的异域风格,特别体现在他对日本色彩和装饰的兴趣"。[27]当时西方世界热衷日本货,而在此之前,不要说音乐家了,就连整个英国都没有见过几件日本物品。

罗塞蒂以艺术品收藏著称,他甚至说:"(我)有一种收藏古董的狂热,我会把这些古董绘制到我的画中。"[28]本森(Benson)这样评价:"他是一位很努力的收藏家,常常到处寻觅旧货商店和旧家具店。不过,他似乎更热衷于搜寻的过程,而不在乎搜寻到了什么东西。他的房子里堆满了各种图画、艺术品、瓷器和老家具。"[29]然而,杜恩(Dunn)说,"乐器在一大堆物品中所占比例很小。因此,这些乐器常常被淹没其中而不被重视。罗塞蒂在古董搜寻中,

只要看到可以用于作画的任何物品，都会被他买下。”[30]其中包括各类乐器：

> 我走到那些堆放各类旧乐器的地方，那些乐器大多数都有琴弦，诸如曼陀林、琉特琴、杜西玛（即俗称洋琴——译者注），以及粗陋的中国式乐器——我可以想象需要有耐心来聆听它们演奏的音乐。然而，在这所房子里居住的数年间，我从没有听过一个音符。那里已经没有空间了……可见，罗塞蒂对于音乐本身毫不关心。[31]

罗塞蒂过世后，其财产进行拍卖时，也曾拍卖过几件乐器，这有力地说明罗塞蒂的确曾拥有过几件真正的乐器。[32]作为殖民过程的一部分，19 世纪的英国人从其殖民者、传教士和旅行者手中进口了很多东西。19 世纪英国大展览中所展出的乐器中，有不少来自殖民地，当然也有一些来自其他文明国家。例如，1851 年，在伦敦海德公园水晶宫中展出的非欧洲乐器包括来自中国、东印度、特立尼达、土耳其和西非。然而，在所有来自中国的乐器中，“有些乐器据说其实是来自日本”[33]。其后在 1862 年的国际展览会中，专门有日本艺术品展览。不过仅有五个旋盘中有与音乐有关的东西和一些艺人玩偶。[34]罗塞蒂有可能在 1862 年的这次展览中看到过这些由卢瑟福德·阿尔考克爵士（Sir Rutherford Alcock）从江户运来的日本乐器。[35]

> 1862 年的展览是迄今为止在欧洲举办的最大一次日本艺术品展。英国国际展览中心展出了 623 件展品，包括了印刷品、书籍、铜器、瓷器、漆器和搪瓷制品。与当时很多人一样，罗塞蒂被这些来自新世界的物品深深吸引，这似乎为他在 19 世纪 50 年代寻求建立的理想中世纪社会提供了一个模板。他成为东方艺术作品收藏先驱人物，并开始运用东方艺术品作为其 19 世纪 60 年代早期绘画中的素材。[36]

1862 年，有 12 名日本“使节”到过伦敦。他们在特纳河上游的纽卡斯尔（Newcastle）游览了一番。[37]1862 年 9 月 20 日的《图说伦敦新闻》（*The Illustrated London News*）刊登了一张日本宫廷照片。1862 年 5 月 24 日的报纸中还报道了一则关于日本访客参观展览会的消息。这种文化接触源自于日本人对西方文化的热衷以及寻求西方知识的动力。但实际上，关注文化接触的另一方，即英国人对日本人的来访所作出的反应，同样也是重要的。

表征与音乐史

尽管看上去罗塞蒂在《蓝色树荫》中所绘制的日本筝极其精细，但其实他并不在乎表演实践的原真性。在《蓝色树荫》中，筝和演奏者考恩弗斯的形象同时出现，演奏者的姿势基本与日本筝真正演奏姿势相同。作为罗塞蒂最后的一件有关考恩弗斯的作品，《蓝色树荫》的目的是要画出她的美。因为在其他几幅作品中，如《博卡·巴西亚塔》(*Bocca Baciata*，1859)和《持扇女子》(*The Lady with a Fan*，1870)"她并不比我们在《蓝色树荫》中所看到的要漂亮。所有作品都非常沉重，画中她衣着厚重，暗示考恩弗斯的原貌。"[38]

在《海之咒》中，这件乐器显然肯定没有按照正常的姿势演奏。在这幅作品中，日本筝竖着放置，演奏者左手手指放在琴弦上，右手手指在拨奏。这似如在演奏吉他或其他琉特类乐器。而且，这幅作品中的琴码位置也是错误的。此外，也没有交代清楚乐器到底是面向哪个方向。

保罗·斯宾塞-朗赫斯特(Paul Spencer-Longhurst)对《蓝色树荫》的研究中，[39]提到了罗塞蒂朋友之一，同时也是其艺术创作赞助者的乔治·普莱斯·柏艾斯(George Price Boyce，1826～1897)的研究文献——《对〈蓝色树荫〉考恩弗斯的研究》(*Study of Fanny Cornforth for "The Blue Bower"*)，分别发表于1865年4月和1865年5月22日。[40]这项研究没有提供多少有关乐器本身的细节(只描述了日本筝基本形制)。在他的研究中，日本筝垂直放置在演奏者的左边，与《海之咒》中的日本筝非常类似。[41]演奏者双手的位置似乎是对古典吉他演奏手法的模仿，即用左手演奏和声，用右手的大拇指、食指和中指和小指拨奏琴弦。但是，需要再次强调的是，这不是日本筝演奏的正确方式，也不可能这样演奏。此外，也另有一份专门针对作品《海之咒》的研究，不过其中除了介绍筝的基本形状外，也没有提供更多的日本筝细节。[42]

为罗塞蒂作品与莉莉丝有关(Lilith-related)的主题之一(即指其于1868年创作的作品《莉莉丝小姐》[*Lady Lilith*])，他于1868年撰写了一段题为《海之咒》的短小十四行诗。这首十四行诗带来的想象在其后10年的一个同名作品中重新出现：

> 琉特琴[43]在苹果树林里投下身影，
> 灵动的手指在心弦之间，编制着甜蜜的魔力。

狂野的音符渐渐加强，海鸟振翅飞离海面远去。
但，是什么样的声音让其耳朵屈从？
她听见了什么世间的耳语？
来自什么星际的回声，伴随着风，转入海湾。
她深陷于其魔咒：当完全沉沦时，
她的双唇轻动，翱翔于她的歌声。
内心深处什么东西在蜂拥而至，
汇集在咒符下沟痕满布的云层中。
直到命中注定毁灭的水手听到她的哭泣，
爬上她的岩石峭壁，袒露胸脯，直到死亡而去？[44]

正如这首一同出现的十四行诗，这幅画描绘的是一个歌唱的海妖（Siren）。（译者按：古希腊传说中半人半鸟的女海妖，惯以美妙的歌声引诱水手，使他们的船只或触礁或驶入危险水域。）[45]最初源自于柯勒律治（Coleridge）描绘忽必烈王（Kubal Khan）的诗歌：

一个抱着琴的女郎，
曾进入我的幻象，
这是一位阿比西尼亚姑娘，
她在琴弦上演奏，
将阿波拉山咏唱。[46]

这幅画以埃里克萨·威尔汀（Alexa Wilding）为模特，与作品《薇若妮卡·薇若尼斯》一起，是为罗塞蒂赞助者之一弗里德里克·莱兰德（Frederick Leyland）创作的作品。[47]

作品描绘一位女子（威尔汀小姐）端坐于一棵树旁，树上垂直悬挂的是她的日本筝。她在演奏中，神情专注，任由秀发洒落一肩。站在树枝上的一只白鸽引颈倾听充满魔力的音乐，翅膀高高扬起。就像另一幅画中演奏者倾听鸽子那样，此处，鸽子倾听着演奏者。[48]

关于演奏者在作品《蓝色树荫》和《海之咒》中手的位置，有几种观点值得注意。首先，演奏者的右手没有使用象牙拨片，这种象牙拨片通常固定在环形皮扣上，套在大拇指、食指和中指上。右手通常用大拇指（主要的演奏

手指）在固定琴桥的左边拨奏琴弦（从演奏者的方位来看）。其次，左手位置会在演奏时起到控制琴弦的作用，演奏者常常将左手放在琴桥左边，以便必要时力压弦获得较高音高。

这么一来就可以有理做出这样的猜测：尽管是较小形制日本筝，但罗塞蒂应该确实拥有过一架日本筝。该日本筝被用来作为两幅艺术作品的附属品和几项研究中。作为日本艺术品收藏家，他可能知道该艺术品的来源，也可能以前在日本印刷品/版画中看到过。不过，只有在人们知道乐器来自何处、乐器背景如何的时候，围绕这两幅作品中乐器之迷才能一一破解。尽管表演方法不正确，但这两幅作品中的乐器足以说明这是一件真正的乐器。有意思的是，根据亨利·特雷弗瑞·杜恩（Henry Treffry Dunn）的说法，“对于音乐本身罗塞蒂一点也不关心”。[49]不过，乐器依然是罗塞蒂痴迷的东西，其作品捕捉了音乐史的某些片断：

> 罗塞蒂在其作品中运用音乐元素，部分原因是由于他的最重要的赞助人莱兰德喜欢收集各种乐器，所以希望在作品中看到所收集来的乐器：即出现在罗塞蒂售卖或者给莱兰德的很多作品中的美丽女子演奏乐器的场景，这些作品包括《吉尔兰达塔》（*La Ghirlandata*），《罗马遗孀》（*The Roman Widow*）和《树荫下的草地》。[50]

艺术作品中的乐器可以忠实乐器本身，也可以改动或者融入作者的想象。在对罗塞蒂绘画作品《蓝色树荫》和《海之咒》中出现的日本筝进行鉴定和分析的过程中，能够很好地将其与日本文化联系起来。两部作品中的日本筝帮助音乐史学家了解日本音乐历史的若干方面，即19世纪中叶前后，日本文化开始被西方人所接受。同时，明治维新时期（1868～1912）的日本向西方打开国门，开始了一段现代化和西方化历程，其间日本文化也获得西方的接受，并由此触发了东方想象。日本的物质文化，包括乐器，通过各种渠道传播至西方各国。这些艺术品后来被收藏在博物馆同时也出现在一些艺术作品中。罗塞蒂在两部作品中描绘的日本筝就恰好显示出，日本艺术品在19世纪的英国所历经的文化传播、消费和表征。

注释：

① 他出生在伦敦（是一位意大利流放政治家的儿子），原名和全名是加布里埃尔·查尔斯·但丁·罗塞蒂（Gabriel Charles Dante Rossetti）。

② 罗塞蒂描绘的乐器有三类类型（异国情调的，代表传统的和隐喻的）。这种说法来自以下一篇文章：Kirsten H. Powell, "Object, Symbol and Metaphor: Rossetti's Musical Imagery", *Journal of*

Pre-Raphaelite Studies Ⅱ/1 (Spring 1993), 16 - 29.

③《蓝色树荫》(1865),英国伯明翰大学芭伯美术馆(the Barber Institute of Fine Arts);《海之咒》(1877),美国哈佛大学艺术博物馆(Harvard University Art Museums),福格艺术博物馆(Fogg Art Museum)。三项关于《蓝色树荫》的研究以及两份关于《海之咒》的研究,参阅:Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti* (1828 - 1882): *A Catalogue Raisonné* (Oxford: Clarendon Press, 1971). 参阅:Paul Spencer-Longhurst, *The Blue Bower: Rossetti in the* 1860*s* (London: Scala Publishers, 2000), 10 - 11. 有趣的是,这幅作品更接近《海之咒》,因为乐器被垂直放置在演奏者身边,而在《蓝色树荫》中乐器是横着摆放在演奏者面前的。

④ 关于罗塞蒂及其将乐器用作物品、符号和隐喻的论述,详见:K. H. Powell, *op. cit.*, 16 - 29.

⑤ K. H. Powell, *op. cit.*, 16.

⑥ Chuji Ikegami, "D. G. Rossetti and Japanese Music", *The Burlington Magazine* CXXVI/980 (Novermber 1984), 699; P. Spencer-Longhurst, *op. cit.*

⑦ P. Spencer-Longhurst, *op. cit.*

⑧ Richard Verdi and Michael Conforti, "Preface", in Paul Spencer-Longhurst, *ibid.*, 4.

⑨ "shaku"一词是日本传统尺寸术语,相当于 30.3 厘米。根据地域不同会出现形制上尺寸的差异,由 152 厘米到 194 厘米不等。关于日本筝的尺寸问题,详见:Hisao Tanabe and Kenji Hirano, "Nihon no sō (The Japanese sō). Ongaku daijiten (Dictionary of music), s. v. "sō"". Ed. By Shimonaka Kunihiko (Tokyo: Heibonsha, 1982), vol. 3. 关于日本筝,详见:Henry Johnson, *The Koto: A Traditional Instrument in Contemporary Japan* (Amsterdam: Hotei Publishing, 2004).

⑩ 其他著名的日本齐特琴有"一弦琴"(ichigenkin),"二弦琴"(nigenkin) 和"六弦和琴" (the wagon)。以上几种琴都源自日本本岛,不像日本筝,是一件来自亚洲大陆的乐器。也有一些近代的齐特琴,都是日本筝在 20 世纪以来的近代变体,包括"17 弦"(jūshichigen),"20 弦"(nijūgen),"30 弦"(sanjūgen),以及"80 弦"(hachijūgen)。

⑪ 筝一词曾经被用来指代一般意义上的日本弦乐器。其他名称,详见:Henry Johnson, "A koto by Any Other Name: Exploring Japnaese Systems of Musical Instrument Classification", *Asian Music* XXVIⅡ/1 (1996 - 1997), 43 - 59.

⑫ 关于大小形制的日本筝的论述,详见:Henry Johnson, "Traditions Old and New: Continuity, Change, and Innovation in Japanese Koto-Related Zithers", *Journal of the American Musical Instrument Society* XXIX (2003), 181 - 229.

⑬ 无论日本筝一词 (koto)还是俗筝(sō)一词,都是用来作为一种前缀显示出日本筝的种类归属。详见:*The-Rapealites* (London: The Tate Gallery/Penguin Books, 1984).

⑭ 传统的命名源自生田流(Ikuta Kengyō,1656 - 1715),术语"日常"的使用是用来区分宫廷使用的雅乐筝和宗教音乐中使用的筑紫筝。

⑮ 传统的命名源自山田流(Yamada Kengyō,1757—1817).

⑯ 对东方的兴趣明显地体现在很多西方博物馆的收藏作品中,不仅在殖民时期,还在 19 世纪西方世界的"文化西方化"过程中对东方物品开展了收藏。有些博物馆实际有不少件小型日本筝,都是在 19 世纪和 20 世纪早期大范围民族志收集中获得。例如在牛津匹特河博物馆中的几件小型日本筝。大小不一,从 12 厘米到 17.8 厘米不等。有一件较大,为 144.6 厘米长。还有一件半筝,为 121.3 厘米长。在澳大利亚悉尼帕沃尔豪斯博物馆中也有小型日本筝,大概 57.5 厘米长。

⑰ K. H. Powell, *op. cit.*, 16.

⑱ 除了作为罗塞蒂若干作品中的模特,她还是他的管家和情妇。

⑲ K. H. Power, *op. cit.*, 16 - 17.

⑳ 同上,第 16 页。

㉑ P. Spencer-Longhurst, *op. cit.*, 12.

㉒ 罗塞蒂此处指的是他兄弟威廉姆(William)经常光顾的店铺。

㉓ 韦斯特(Whistler)是罗塞蒂的好友,是一位出生在美国的艺术家。

㉔ Oswald Doughty and John Robert Wahl, eds., *Letters of Dante Gabriel Rossetti* (Oxford: Clarendon Press, 1965), Ⅱ,527.

㉕ William Michael Rossetti, *Rossetti Papers* 1862 *to* 1870 (New York: AMS Press, [1903] reprint 1970). On later Japanese influences (around 1870 - 1873) see Odette Bornand, ed., *The Diary of W. M. Rossetti* 1870 - 1873 (Oxford: Clarendon Press, 1977).

㉖ P. Spencer-Longhurst, *op. cit.*, 30.

㉗ 同上。

㉘ William Michael Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer* (London: Cassell, 1889), 69; quoted in P. Spencer-Longhurst, *ibid.*, 12.

㉙ Arthur C. Benson, *Rossetti* (London: Macmillan, 1904), 52.

㉚ Henry Treffry Dunn, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti & His Circle*. ed. by Rosalie Mander (Westerham: Dalrymple Press, 1984), 19.

㉛ 同上,第 18 - 19 页。

㉜ 参阅 T. G. Wharton, Martin and Co., Auctioneers, 1, Basing-hall Street, E. C.; 16, Cheyne Walk, Chelsea. 罗塞蒂的有价值物品在七月五、六和七号,即周三、四和周五的中午一点整进行了拍卖。拍卖的四件乐器为:一件洋琴,一件古董琉特琴,一件印度乐器,以及一件小型爱尔兰竖琴(18 世纪形制),但是关于日本筝的情况不详。

㉝ Peter Mactaggart and Ann Mactaggart, eds, *Musical Instruments in the* 1851 *Exhibition* (Welwyn: Mac & Me, 1986), 80.

㉞ Rutherford Alcock, *International Exhibition*, 1862. *Catalogue of Works of Industry and Art, Sent From Japan* (London: William Clowes and Sons, 1862), 9. 10 年后,情况发生了些微改变,1872 年,在南肯辛顿博物馆(South Kensington Museum)的一次特殊的展览中展出了几件日本乐器,其中几件还被私人收藏家租借过。Science and Art Department, South Kensington Museum, *Catalogue of the Special Exhibition of Ancient Musical Instruments* (London: John Strangeways, 1872), 40.

㉟ C. Ikegami, *op. cit.*

㊱ P. Spencer-Longhurst, *op. cit.*, 30.

㊲ Marie Conte-Helm, *Japan and the North East of England: From* 1862 *to the Present Day* (London: The Athlone Press, 1989).

㊳ David Sonstroem, *Rossetti and the Fair Lady* (Moddletown: Wesleyan University Press, 1970), 66.

㊴ P. Spencer-Longhurst, *op. cit.*, 10 - 11.

㊵ *op. cit.*, 10.

㊶ *op. cit.*，11.

㊷ V. Surtees，*op. cit.*，plate 368.

㊸《海之咒》中的乐器肯定是一件齐特琴，而不是琉特琴。

㊹ William Michael Rossetti，ed.，*The Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti*（London：Ellis，1910），361.

㊺ 罗塞蒂1873年的粉笔画作品是《海之咒》的早期研究作品。该作品描绘了"赤裸的海之女神演奏一件琉特琴"。H. C. Marillier，*Dante Gabriel Rossetti*：*An Illustrated Memorial of his Art and Life*（London：George Bell & Sons，1904），119. 很不幸，此作品详情不得而知。

㊻ Dante Gabriel Rossetti，18 Aug 1875；quoted in *The Rossetti-Leyland Letters*：*The Correspondence of an Artist and his Patron*. Ed. By Francis L. Fennell（Athens，Ohio：Ohio University Press，1978），70.

㊼ 同上。

㊽ 同上，第71页。

㊾ H. T. Dunn，*op*，*cit.*，19.

㊿ David G. Riede，*Dante Gabriel Rossetti Revisited*（New York：Twayne Publishers，1992），156.

古代中国古琴的装饰及其图像学研究

(公元前500年～公元500年)

作者:博·拉文格林[(1)]
翻译:徐 蕊
审校:洛 秦

译自:

Bo Lawergren, "The Iconography and Decoration of the Ancient Chinese Qin-Zither (500BCE－500CE)", *Music in Art* XXXⅡ/1－2(2007), 47－62.

"上古琴"(ancient qin)[(2)]是中国传统乐器的鼻祖,[①]已知最早的"上古琴"葬于公元前433年的随州曾侯乙墓中,在现今湖北省境内[图1]。[②]这件乐器涉及图像学的三个论题:鉴于调音柄在中国音乐文献中并没有相关记载,所以最狭义的论题是关于调音柄的讨论;其次是关于人所熟知的上古琴的形制;宏观论题是关于琴的演奏者及其文化语境,大多具有中国文化知识的学者都理解其重要性。

(1) 作者信息:纽约城市大学亨特学院与研究生教育中心。

(2) 译者注:作者所指的ancient qin,是指尚未定型成后世古琴样式的琴,classical qin即是目前普遍认同的古琴。因此译者将ancient qin译成"上古琴",将classical qin译为"古琴"。相同译名可参见Bo Lawergren:《琴史:公元前433年前后的琴》,王友华译,载李幼平主编《钟鸣寰宇——纪念曾侯乙编钟出土三十周年文集》,武汉出版社,2008年,第125－126页。

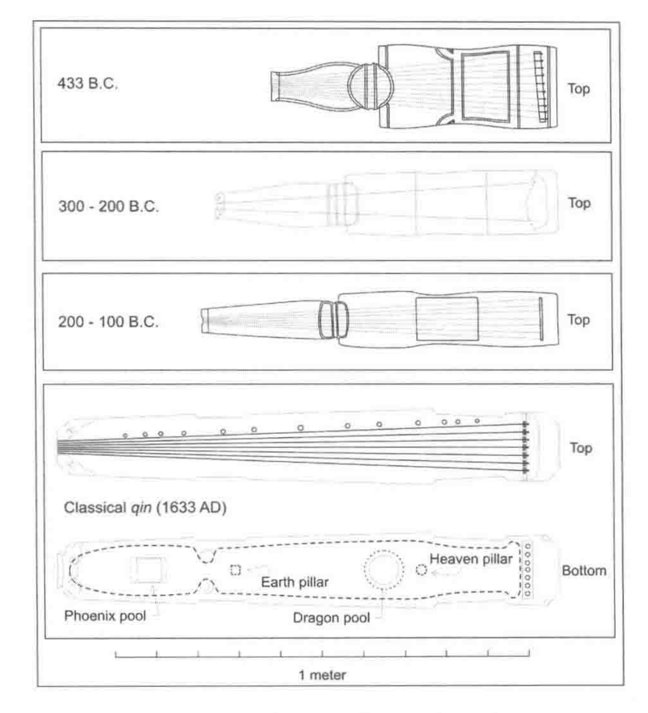


图 1 曾侯乙墓出土的琴,公元前 433 年。

调音柄上的装饰[(1)]

通常古琴(classical qin)的尺寸几乎是这件曾侯乙侯墓小型乐器的两倍[图 2],那么何以将其视为琴,而非其他乐器?原因之一是,这件乐器的调音装置类似于古琴独特的琴轸调音装置。在远东地区,许多其他的齐特琴大多没有琴轸,而是通过可移动的小型琴码来进行调音,如古筝。[③]上古琴与古琴上的琴轸具有类似的轴槽和侧孔[图 3],二者在音板左端的下方都有固定琴弦的装置,[④]正是这种十分独特的调音装置,使得这两种乐器看起来颇有渊源。然而,这两种齐特琴的调音装置并非如出一辙。现代演奏者用手指来调节古琴的琴轸,而上古琴由于琴轸之间间距太小而无法用手调节,演奏者必须使用狭长的调音柄来进行调音,调音柄最初为铜制或银制。调音柄一端为凹形插槽,用以紧贴地插入琴轸;而另一端则制成较宽的手柄,奢华

(1) 译者注:调音柄,原文为“tuning keys”,亦有学者将其译为“旋柄”(同上),本文译为“调音柄”,旨在强调其调音的功能。

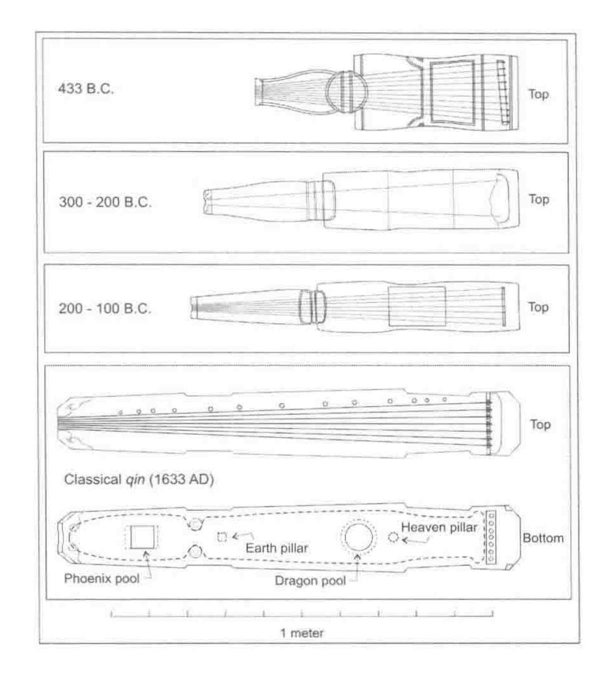


图 2　现存的琴的琴面与琴底

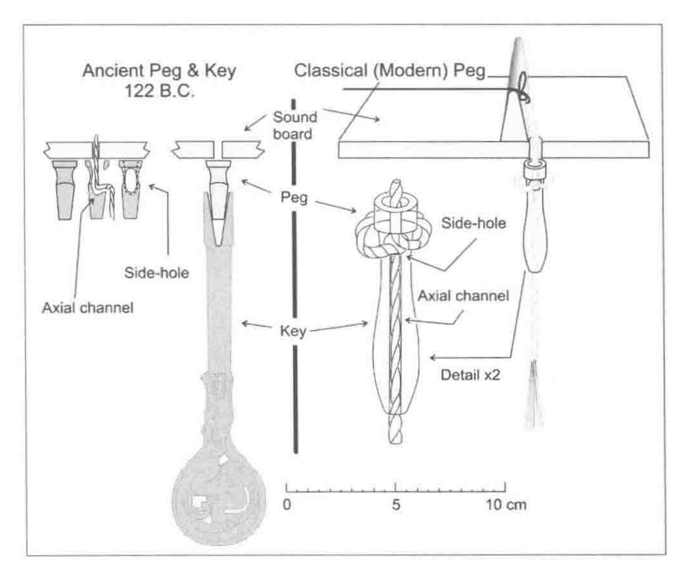


图 3　上古琴与古琴的调音装置。琴轸保留了类似的功能,至少持续了 2400 年,但调音柄在大约公元 9 年西汉结束之后停用。

地装饰着人物与动物的图案。公元前2世纪以来,人们开始使用易腐蚀的铁来制作调音柄,而这也许从不被人熟知。很有可能,公元前100年后人们不再制作调音柄。

图4展示了按大致年代排序的18个调音柄,但不包括截至目前(2007年)所知道的所有调音柄。新发现的调音柄在艺术市场上不断出现,更重要的是,它们都是出土文物。[5] 调音柄上的装饰图案是动物风格的作品,这种风

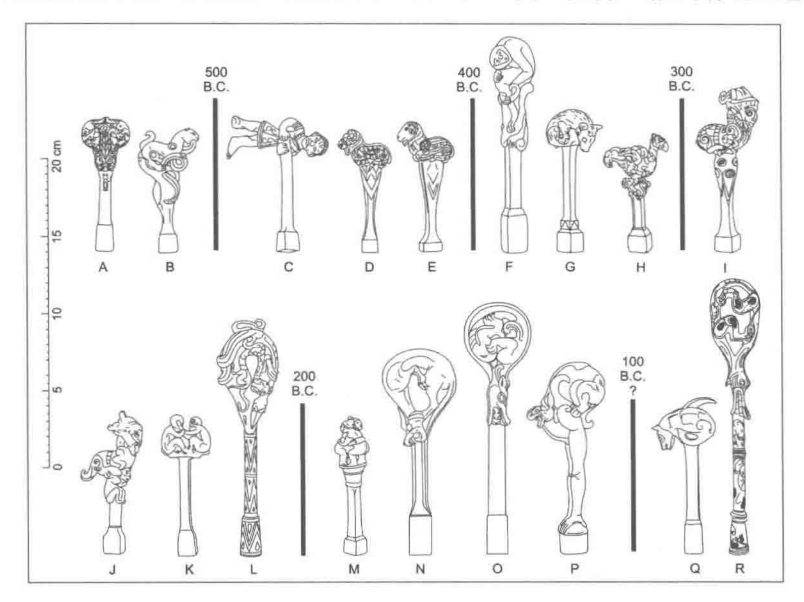


图4 按时间顺序排列,公元前6至1世纪出现过的调音柄。主要依据艺术风格来测定它们的年代,只有O键(公元前129年)的年份是经考古学确认的。由于P调音柄、Q调音柄和R调音柄可能属于公元前2世纪或公元前1世纪,所以不能确定在时间表的最后标注"公元前100年"是否合适。所有的调音柄都按统一比例描绘。关于调音柄出处,见图5－图21,上面有这些图像的标注。

格盛行于公元前1000年的中亚与中国北方地区。在这些人烟稀少的地区,动物形象的描绘十分普遍,但在中原与南方地区则不然。尽管在中国中部,调音柄用来给上古琴调音,但其装饰图案的灵感却来自遥远的北方与西方,这证明了北方和西方对中国中部有着十分遥远的影响。从图中可以看到,两把调音柄上都有牧羊人的形象,例如,人首羊身像[图5的I和J]。这种人和羊复合的形象是波斯阿契美尼德帝国时期(Achaemenid)的艺术特征。阿契美尼德帝国的首都波斯波利斯在现今的伊朗境内,西距中国中部5000公里。

在调音柄上,动物形象的主题是主流,在现存最早的调音柄上就有呈现。图6中的A调音柄上有两只浮雕的小鸟,其年代为公元前6世纪或公

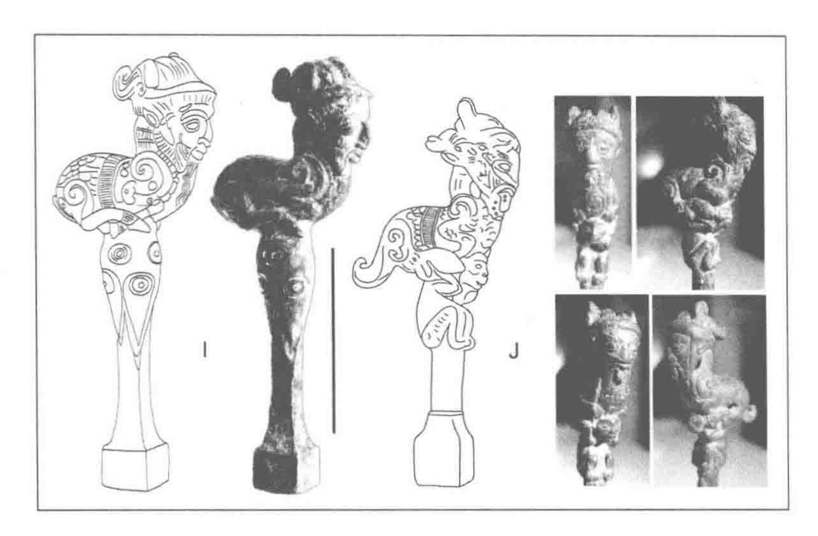


图5　羊人,公元前3世纪:I:精美的人首兽身像,高10.9厘米。J:精美的人首兽身像,下方蹲坐着一个人形动物,将上面的人首兽身像支撑起来,高9.3厘米。

元前5世纪[图6]。在浮雕的两面都有一条垂直的中心对称轴,轴两边的设计完全相同,因此本文只需对此调音柄上四分之一的图案进行描述。在对称轴右侧面,一只鸟的形象占据了大部分的面积(图6,中间的图),它长嘴弯曲、双翼折叠、长尾羽、长腿,其中一条腿相当长。又长又弯的嘴和突出的脚表明它是一只凶猛的鸟。在调音柄上,凶猛的鸟是相当普遍的主题(B、H、L调音柄),但图6中的调音柄是唯一没有猎物形象的例子。鸟的形象展现了丰富的细节刻画,体现了多层次的视觉转换。整个图案要进行四面创作,工艺极其复杂,清晰而淋漓尽致地展现了各种细节。如同早期的调音柄一样,A调音柄的图案设计加入了羽翼突出,双脚完全弯曲的鸟的形象,但其对称设计



图6　A:两只鸟,面部相对,尾似海狸。公元前6至5世纪,高8.6厘米。Stockholm, Ostasiatiska Museet, inv. No. K11071.5.

的理念则是一个例外。图案的重复，细节的凸显，可以表明它是出自山西省侯马地区的一件青铜铸器。[⑥]

调音柄上的动物图案，其场景通常是描绘动物间的战斗或恶战。B 调音柄上的战斗图案最为明显，调音柄的顶端有一只老虎(狮子或老虎)正咬穿一条巨蛇的头部，蛇的身体扭曲盘绕，正被锋利的爪子撕裂[图 7]。同时，这只狂怒的老虎也在与一只羽翼丰厚的大鸟斗争。鸟压在老虎身上，巨大的鸟嘴攻击老虎的后方。这是三个动物之间斗争的复杂场景，让人很难联想到琴或琴乐。B 调音柄和 B1 调音柄的尺寸相差很大，但也采用了同样的视

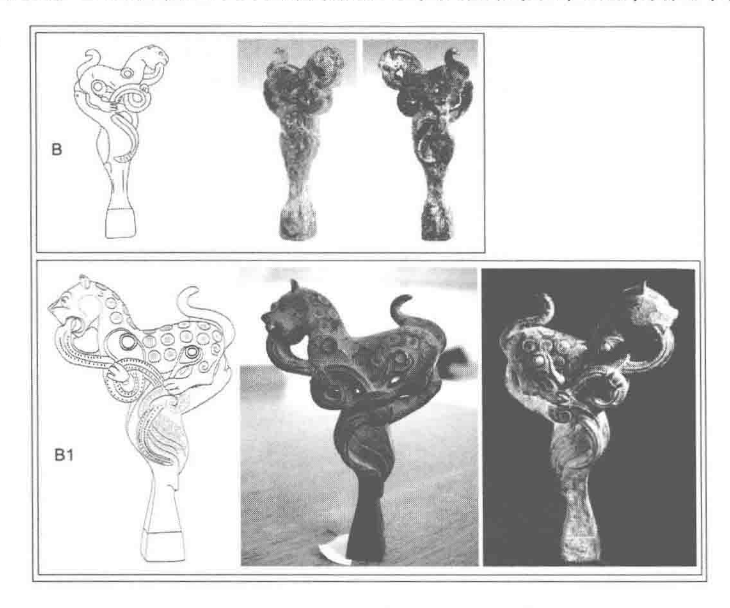


图 7　鸟袭虎，虎咬蛇，蛇身盘绕，公元前 6 世纪。B：高 8.2 厘米。Washington, D.C., Freer Gallery of Art, inv. no. F1916.454 (1916 年收藏)。B1：图片左边与中间：高 12.9 厘米。Copenhagen, Nationalmuseet, inv. no. B. 4407 (1947 年收藏)。B1：图片右边：高 12.8 厘米。Stockholm, Ostasiatiska Museet, inv. no. E. E. S. N. (1968 年收藏)。

觉构图。那么两个调音柄都是真品吗？较小的 B 调音柄收藏于 1916 年，由于收藏的时间相对较早，它极有可能是真品。但是，大的 B1 调音柄的两个几乎一模一样的复制品的收藏时间则要晚得多：一个在 1947 年被收入哥本哈根国家博物馆，[⑦]而另一个在 1968 年被收入斯德哥尔摩的卡斯塔西亚卡(Qstasiatiska)博物馆。[⑧]收藏这两件物品时，尚未有依据来鉴别其真实性，但现在我们了解了调音柄的功能，可以对它们的真伪进行更准确的评估。较小的 B 调音柄和较大的 B1 调音柄是否是用来调公元前 5 至 6 世纪的琴轸

呢?当时的琴轸是否有两种尺寸?从我们所了解的为数不多的琴轸来看,在公元前2至5世纪间,琴轸的尺寸确实有着明显的变化[图8,虚线上方],但哥本哈根和斯德哥尔摩博物馆的这两个调音柄的插槽比任何时期的琴轸都要大。除非能发现更大的琴轸,否则,这两个调音柄都是赝品。

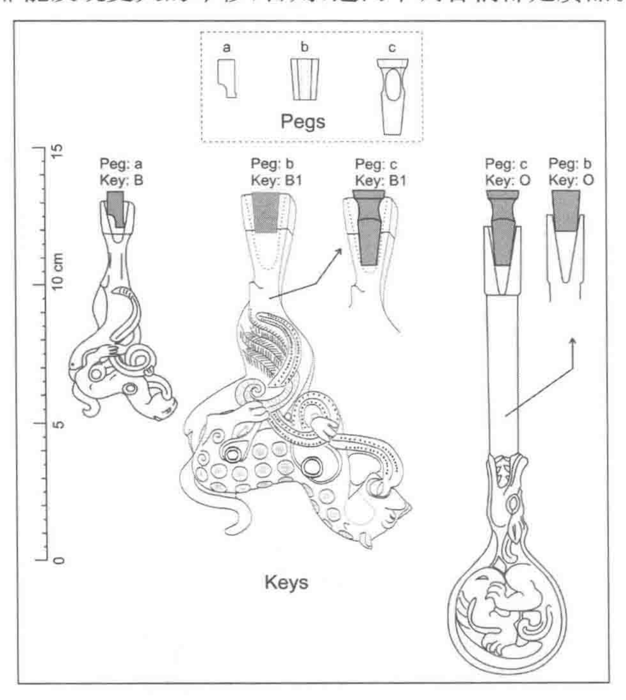


图8 琴轸与调音柄的结合。图片按统一比例绘制。虚线里琴轸的年代与材质为:(a)公元前433年,木制;(b)公元前168年,骨制;(c)公元前122年,青铜制。更多信息可见图4、图7、图15。

比B调音柄的制作年代晚大约50年的D调音柄和E调音柄,则展示了十分平静的山羊的姿态[图9],猴子和熊也是如此[图10、11]。然而,一幅猛鸟抓熊的图案则将我们带回到西北大草原的残酷现实中[图12的H]。在稍后的历史时期中,调音柄上的图案又出现了动物斗争的其他场景:一只站立的鸟弯身咬自己的尾羽,同时,在图案内侧,一头身型较小的老虎牢牢抓住鸟的身体,致命地咬住它的脖子[图13的L]。少数其他的调音柄上也有动物大幅度扭曲身体的形象,这种姿势使得动物能凶残地咬到自己[图14-16的N、O和P]。但调音柄上的图案也有温和的场景,例如两只互相爱抚的猴子[图17的K],或两个嬉戏扭打的摔跤手[图18的M]。就像另一个早期调音柄上的人物形象那样,他们也许是杂技演员[图19的C]。

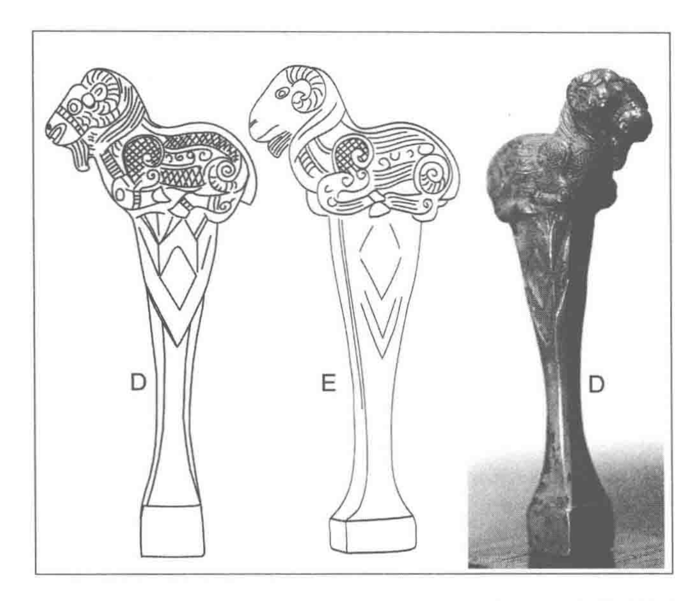


图 9　静坐的羊。公元前 5 至 4 世纪。D:高 8.5 厘米。E:出土于山西省长治分水岭,年代为公元前 5 世纪,高 8.4 厘米。

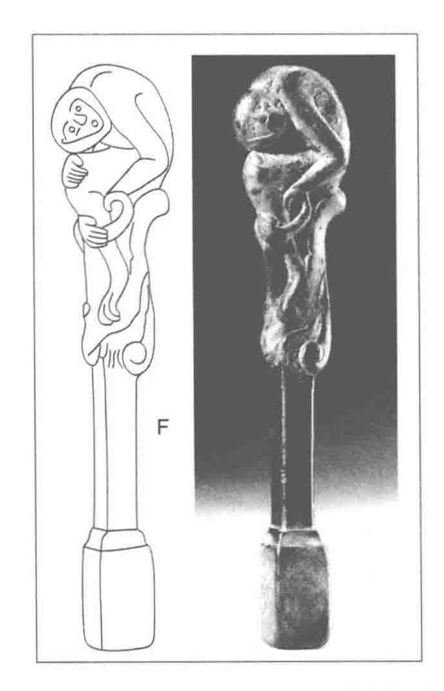


图 10　F－静坐的猴,头部扭转,双手抱腿,左腿跷起,高 14 厘米。大概为公元前 4 世纪。

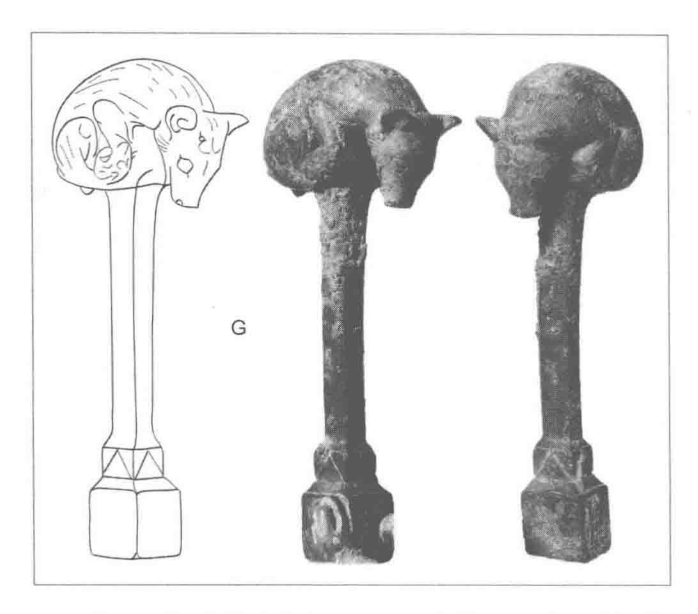


图 11　蹲坐的熊,出土于河南省洛阳金村。公元前 4 世纪,高 9.2 厘米。

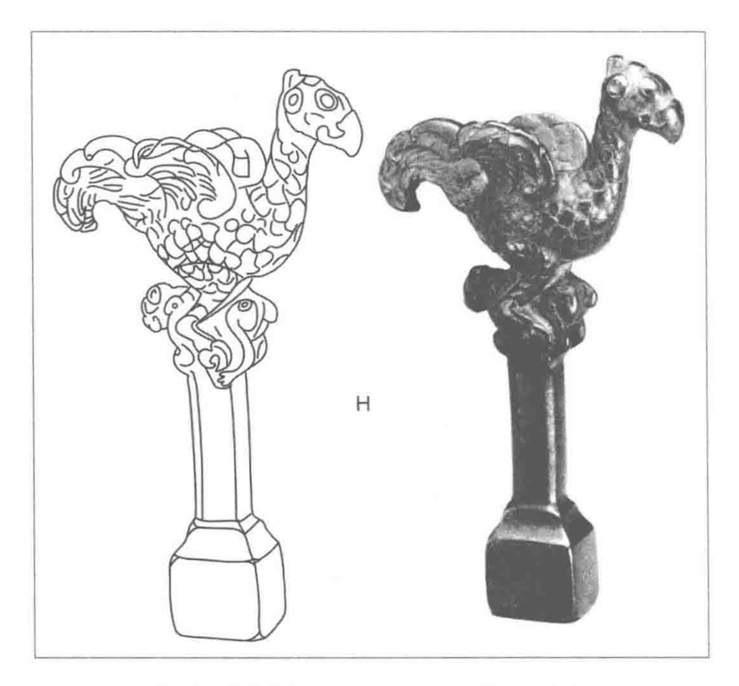


图 12　猛鸟抓幼熊,公元前 4 世纪,高 7.7 厘米。

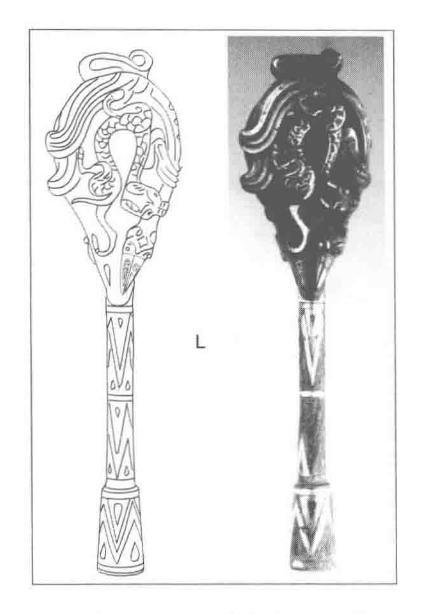


图 13　L－巨鸟与虎，公元前 3 至 2 世纪，高 15.5 厘米。

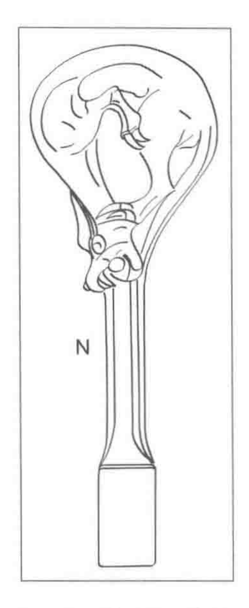


图 14　N－蹲坐的四脚兽，出土于山东省临淄，公元前 2 世纪，高 13.3 厘米。

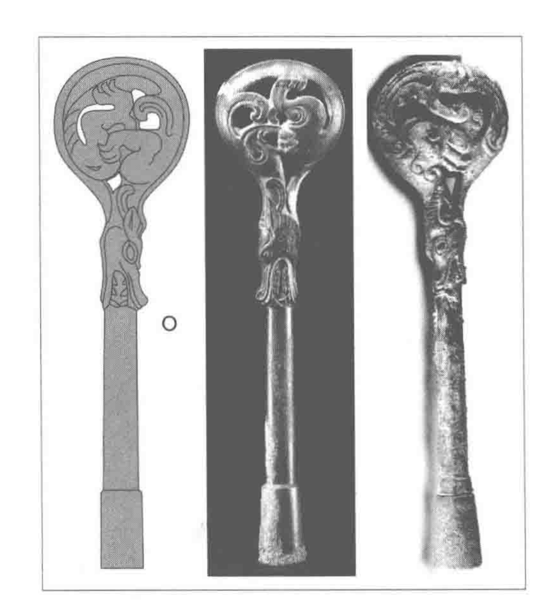


图 15　O－蜷曲的狼形动物。公元前 2 世纪，高 16.2 厘米。左边的调音键：出土于广东省广州南越王墓，时间为公元前 122 年。中间的调音键：Lally，1998。右边的调音键：Ariadne Galleries，1998。

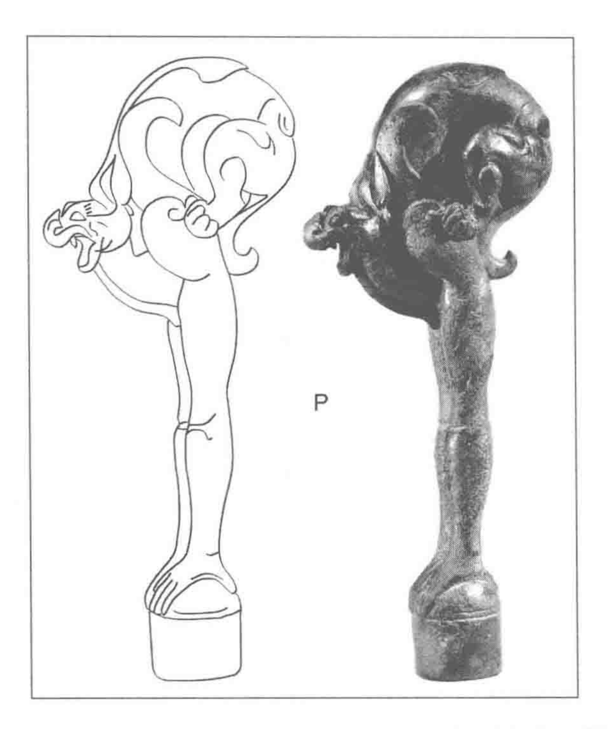


图 16　P－精美的野兽,巨大的双臂抓住底部,爪子隐藏在双臂之后。公元前 2 至 1 世纪,高 12.2 厘米。

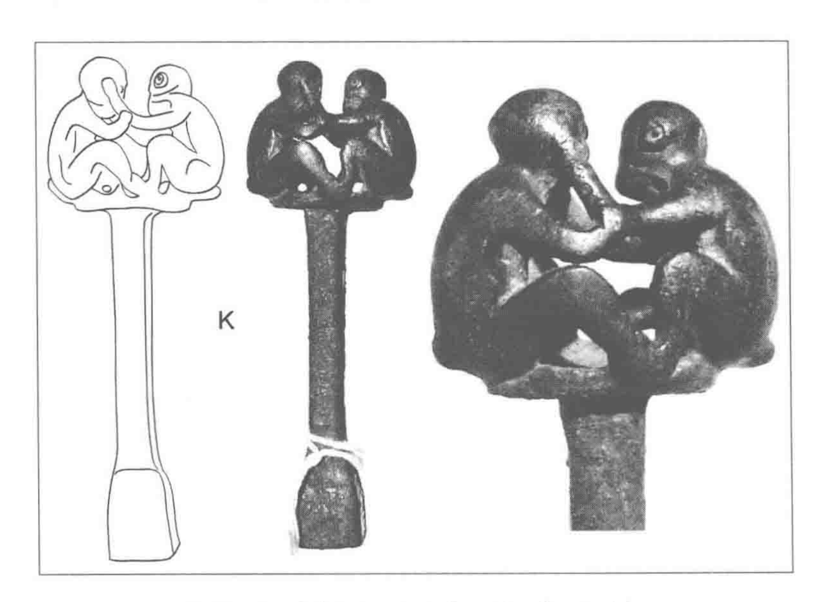


图 17　K－情爱之猴。公元前 3 世纪,高 9.0 厘米。

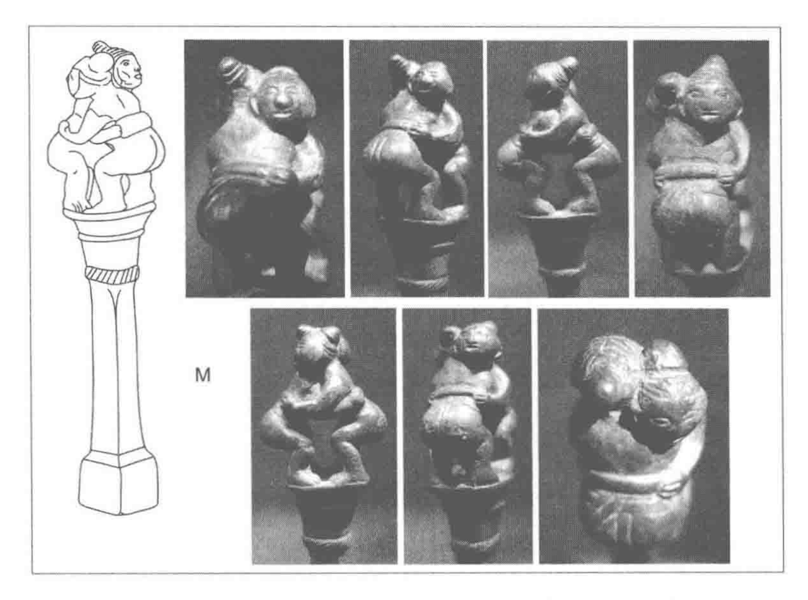


图 18　M－两个健硕的摔跤手，约公元前 200 年，高 8.7 厘米。

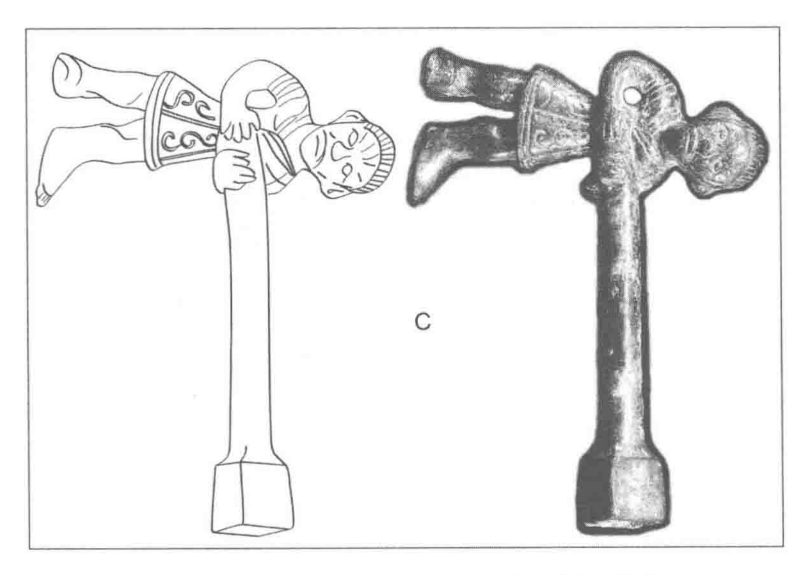


图 19　C－手抓调音柄的人，公元前 5 世纪，高 8.6 厘米。

除了两把调音柄以外，几乎所有的调音柄都是由纯青铜制成。这两把调音柄制作于公元前1000年的末期；一个由嵌入宝石的纯银制成，另一个则是由镶有黄金嵌入宝石的青铜制成[图20的R]。它们都是高档物品，这也暗示了琴极其崇高的地位。

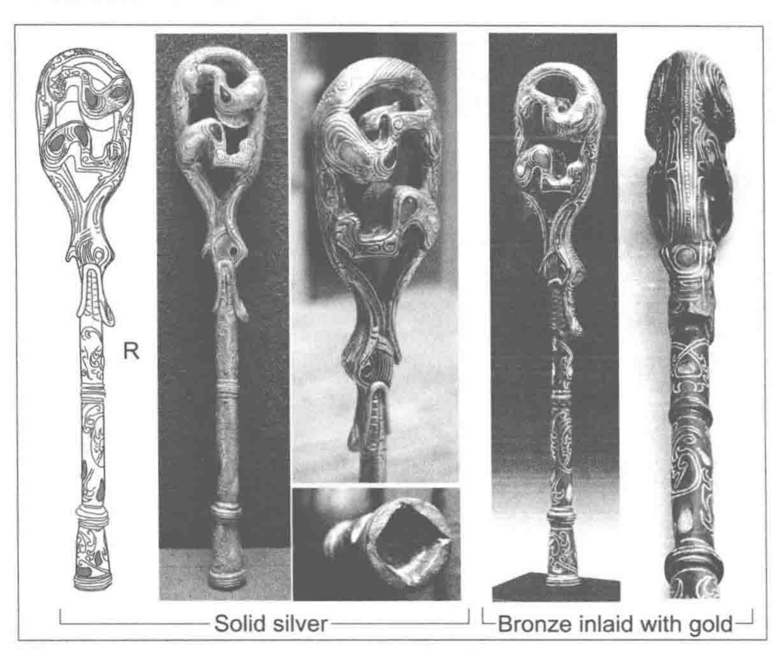


图20　R-狼形动物，嵌入宝石，公元前2至1世纪，高17.5厘米，材质为纯银，红玛瑙，透明白玛瑙，绿松石。右边的调音柄与左边的有着相同的图案，由镶有黄金的青铜制成。

许多调音柄都以熊作为装饰。在Q调音柄的顶端有一个矩形开口，里面装有一个小控杆[图21][1]。当按下控杆时，控杆的表面与熊背齐平，当向上推控杆时，控杆凸于熊背之上。控杆的截面是一个等腰三角形。与此类似的调音柄曾出现在2000年的纽约克里斯蒂亚斯(Christie's)拍卖市场中，[9]其商品目录上就建议用它来"拨乐器的琴弦"。我认为，它很可能是一种刀具，用来割断琴的丝弦，如果用它拨弦，琴弦的使用寿命将不会长。

一些图案的主题，如杂技演员，与其他文物上所刻画的音乐角色是一致的，例如，汉代浮雕上也展现了音乐表演中杂技演员的形象。但大部分的调音柄都借用了西北大草原的艺术主题，这似乎与琴乐和古典文学中琴学的

(1)　译者注：为排版方便起见，图9-21皆置于本文附录。

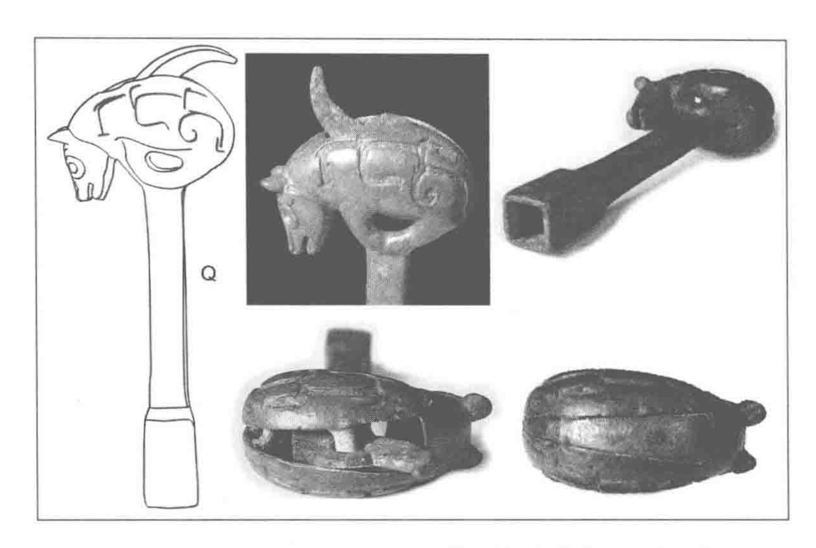


图 21 Q－蹲坐的熊，高 8.3 厘米。熊背上有一个弹簧刀，可能用来割琴的丝弦，公元 2 至 1 世纪。

内容毫无关联，但却也表明了琴与中国西北地区的联系。

琴身的装饰

仔细观察上古琴，就能看到琴面上雕有两个几何图形。一个接近正方形，一个接近圆形。由于后期的上古琴一直都有这种图案[图 2－下]，人们猜想这种装饰图案有着某种重要的意义。

关于琴的创造，传说之一是最早出现在大约公元 30 年的记载中：神话中的皇帝——神农决定制作琴，于是琴的形状为“天圆地方”。[10]琴上的圆形和正方形很可能就包含了宇宙哲学的意义。在上古琴演变成古琴之后，天圆地方的图案就不再出现在琴面上。但令人好奇的是，这种图案隐匿于古琴的内部，在外观上看不到的地方。在古琴内部，面板和底板之间有两块短木，其截面分别是圆形和正方形，被称为“天柱”和“地柱”。[11]

典型的琴演奏者图像

在西方音乐图像中，大卫国王（King David）弹奏弦乐器的形象，如竖琴、里拉琴和齐特琴，是音乐家的典型形象，成为无数插图的主题。在中国，伯牙就是这样一位具有传奇色彩的演奏家，他的影响已经远远超越了音乐领

域，而他唯一弹奏的乐器就是琴[图 22]。在中世纪的波斯，具有类似地位的人有国王巴哈拉姆(Bahram)(公元 420～438 年在位)，他对波斯的图像也具有同样强烈的影响。巴哈拉姆以他对狩猎和女人的狂热而闻名。他最爱的女人是阿扎德哈(Azadeh)，一个擅长演奏竖琴的希腊奴隶。他们的故事在菲尔多维斯(Abu L-Oasem Ferdowsi，940/941 年～1019 或 1025 年)所著的波斯民族史诗《列王纪》(*Sahnameh*)中有记载，并在许多华丽的书中配有插图。在这一次的狩猎中，巴哈拉姆拉开弓弦，阿扎德哈拨弄竖琴的琴弦(图 23)。

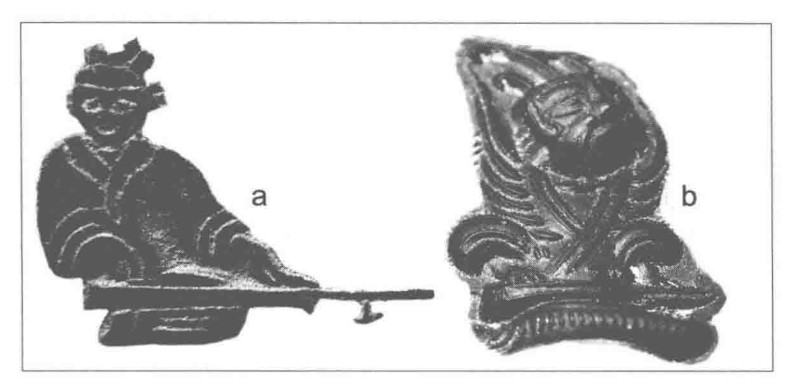


图 22　伯牙弹琴。(a)铜镜局部，西汉(公元前 202 年～公元 9 年)，Washington，D. C.，Freer Gallery of Art，no. F1935. 13；(b)铜镜局部，东汉(公元 25～221 年)，The Cleveland Museum of Art，no. 1995. 333。

伯牙不仅仅是一位音乐家，也是一种中国人意识中十分重要的生活方式的化身。[12]在公元前 3 世纪中叶，他和他的知音钟子期被吕不韦(公元前 251～246 年间的中国大臣)首次提及。

> 伯牙鼓琴，钟子期听之，方鼓琴而志在泰山，钟子期曰："善哉乎鼓琴！巍巍乎若泰山。"少时而志在流水。钟子期曰："善哉鼓琴，洋洋乎若流水。"钟子期死，伯牙破琴绝弦，终身不复鼓琴，以为世无足复为鼓琴者。[13]

这段文字论及了伯牙的音乐生涯与道德品质。作为一位琴家，他高超的演奏技巧能使琴声唤起人微妙的情感和描绘变幻的风景。何其所幸，他有一位心有灵犀的知音来感受他琴声的微妙。这段师生关系的故事在下文被引申为一个比喻。



图 23　白瓷碗上的 Bahram Gur 和 Azadeh，彩绘。伊朗，公元 12～13 世纪。直径 21.8 厘米。New York，The Metropolitan Museum of Art，inv. no. 57.36.13 Rogers Fund and gift of the Schiff Foundation，1957. Azadeh 出现了两次，第一次是骑在骆驼上弹竖琴，在惩罚 Bahram 之后，落到了地上。

……以为世无足复为鼓琴者。非独琴若此也，贤者亦然。虽有贤者，而无礼以接之，贤奚由尽忠？

伯牙的故事，论及了高雅音乐与其接受、知音之间的情谊、死亡与来自大自然的心灵慰藉。这些含义常与伯牙的图像相关。在公元早期几个世纪制造的青铜圆镜与方镜上，伯牙的图像十分常见，其上的铭文也标示了伯牙与其他人物[图 24]。[14]较为典型的一段铭文如下：

伯牙奏琴，众神现身……持镜者荣华富贵、太平安宁；持镜者后嗣繁荣昌盛。持镜久者，长命百岁。[15](1)

(1)　译者注：这段文字应是刻在铜镜上的铭文，但由于没有铭文的图片，译者仅能根据作者原文的英文译成中文。

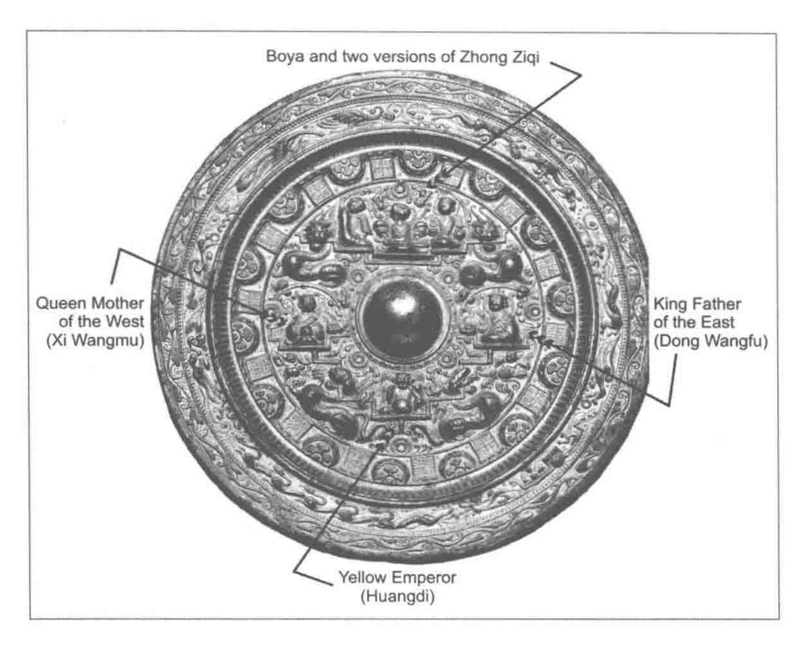


图 24　青铜镜,东汉(公元 1 至 3 世纪),直径 12.8 厘米。Honolulu, Academy of Fine Arts, inv. no. HAA7502.1. Previously labeled M124.

铜镜上的伯牙常常有两个知音,镜子两面各一个[图 25],指代知音的两面:一个感知崇山峻岭的宁静,一个聆听汹涌河流的怒号。[15] 然而,在一个汉代早期的镜子上,只有伯牙与一个知音的形象[图 26]。

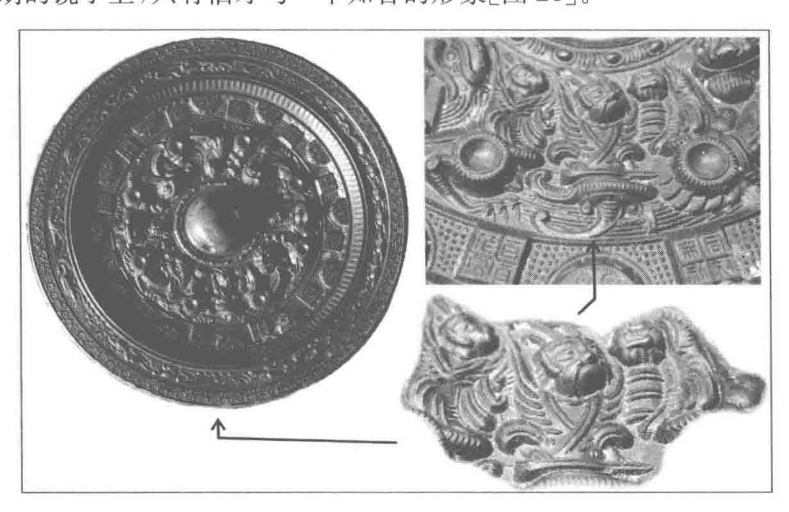


图 25　青铜镜,东汉,直径 15 厘米。The Cleveland Museum of Art, inv. no. 1995.333.



图 26　伯牙弹琴，知音钟子期坐于其右，显然在鼓掌。西汉铜镜局部，Washington，D.C.，Gallery of Art，inv. no. F1935.13.

伯牙的故事在公元1至3世纪间最为盛行，公元500年之后，镜子上的图案几乎不再出现伯牙与他的琴。尽管这是由于道教的兴起，人们转而关注伯牙以外的黄帝与其他神灵，但伯牙的琴仍然是镜子上重要的信息。伯牙只是一个象征，但琴却被视为知书达理、学识渊博的文人的必备之物。当然，那时已不再使用调音柄。但在这个时期的不久之前，调音柄却彰显了琴的显赫地位。伯牙等琴的演奏家极大地推高了琴的地位；琴成为了最奢侈的物品之一，例如装饰华丽的金银调音柄。

最后的图像：爱曼纽尔·温特尔尼兹博士

这篇文章发表于纪念爱曼纽尔·温特尔尼兹博士（Dr. Emanuel Winternitz）学术研讨会上。在他生命最后的四年，我将其视为对乐器学与图像学有着敏锐观察力的非凡知音。在我们认识之前，我就听闻他在纽约几十年音乐生涯中的许多轶事。他常常在饭桌上将我逗乐。虽没有浪迹山水，但我们常相约去纽约东86街的德国餐厅。当时温特尔尼兹正在完成其收笔之作《音乐家的莱纳尔多·达芬奇》（*Leonardo da Vinci as a Musician*）。经过几年的讨论、校对与编目，我逐渐了解莱纳尔多和爱曼纽尔的世界里许多

To Bo Lawergreen, ever ready, reliable help,
and more familiar with Index problems
than three Holy Inquisitions
Cordially,
Emanuel [illegible]

不为人知的故事。[17]本文的这点笔墨将把爱曼纽尔那维也纳式的笑容带回我们身边。

注释：

① “琴”一词，现今中国称为“古琴”(古老的琴)，历史上，“琴”单指本文中所提到的齐特拉琴，后来“琴”的含义更为宽泛，也指“弦乐器”。我所说的“琴”，取其历史含义，指齐特拉琴。

② 对这件乐器的结构和在中国音乐史中意义的分析已有探讨。见 Bo Lawergren，“Strings”，*Music in the Age of Confucius*，Ed. by Jenny F. So (Washington：Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery；Seattle and London：University of Washington Press，2000)，65－85；and idem，“Metamorphosis of the Qin，500 BCE-CE500”，*Orientations* 34 (May 2003)，31－38.

③ 韩国的 komun'go 也有调音柄。

④ 古琴的琴弦固定装置也有琴足的功能。

⑤ 最新出土的调音柄在作者书中有简述。Bo Lawergren，“Western Influences on the Early Chinese Qin-Zither”，*Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 75(2003)，79－109，esp. 93－94.

⑥ 对侯马地区青铜器特征的探讨，见 Robert W. Bagley，“What the Bronzes from Hunyuan Tell Us About the Foundry at Houma”，*Orientations* 26 (January 1995)，46－54.

⑦ 对国家博物馆这个调音柄(当时被认为是“柱形装饰物”)进行鉴定时，有来自两位瑞典专家的两种观点：一个是 Osvald Siren 教授，他质疑它的真实性，认为它是东汉年间(公元 25～220 年)的物品；一个是 Bernhard Karlgren 教授，他认为它“无疑是真品，且质量上乘”，并界定它的时间为“大约公元前 400～300 年”。但是，瑞典王储 Gustaf Adolf(后为瑞典国王古斯塔夫六世・阿道夫)也对它的真实性存疑。Gustaf Adolf 热衷于考古，尤其对中国，他拥有数量众多的中国珍品。他对这件物品未留下任何书面评论，但据说他曾认为它“从风格上属于公元 3 世纪的作品，但无疑是件仿品”。

⑧ 后者是 Ernest Erickson 收藏馆捐赠给博物馆的藏品之一，Ernest Erickson 收藏馆当时购买的情况已不得而知。

⑨ Auction catalog，*Fine Chinese Ceramics*，*Paintings and Works of Art*，*Thursday* 21 *September* 2000 (New York：Christie's，2000)，lot no. 175.

⑩ Timotheus Pokora，*Hsin-lun* (*New Treatise*) *and Other Writings by Huan T'an* (43 *B. C.* -28 *A. D.*)：*An Annotated Translation with Index*. Michigan papers in Chinese studies 20 (Ann Ar-

bor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1975), 181.

⑪ Robert Hans van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Ch'in.* Monumenta Nipponica (new ed., Tokyo: Sophia University; Rutland: Charles E. Tuttle, 1969), 193 and fig. 20.

⑫ 为便于理解,见同上书目,其中第97-98页采用Wade-Giles拼音法拼写的"Po Ya".(译者注:Po Ya即为伯牙)

⑬ John Knoblock & Jeffrey Riegel, *The Annals of Lü Buwei: A Complete Translation and Study* (Stanford: Stanford University Press, 2000), 308.

⑭ 伯牙的两边各有一个人物图像。Susan Cahill认为他们是钟子期的两个不同版本。Suzanne Chill, "Boya Plays the Zither: Two Types of Chinese Bronze Mirror in the Donald H. Graham Jr. Collection", *Bronze Mirrors from Ancient China: Donald H. Graham Jr. Collection.* Prf. and catalogue by Toru Nakano (Honolulu: Donald H. Graham, Jr., 1994), 56.

⑮ 同上,第51页。

⑯ 同上,第56页。

⑰ Emanuel Winternitz, *Leonardo da Vinci as a Musician* (New Haven: Yale University Press, 1982).

前殖民地时期西非国家与中世纪西班牙象牙号的音乐图像学研究:古代文化语境中的语言学和史料学视角的考察

作者:约瑟夫·S. 卡明斯基[1]
翻译:康瑞军
审校:洛　秦

译自:

Joseph S. Kaminski,"The Iconography of Ivory Trumpets in Pre-colonial West Africa and Medieval Spain with Linguistic and Historical Evidences", *Music in Art* XXXII/1-2 (2007),63-83.

音乐学领域中有关象牙号的研究,长期不为学界关注。尽管据我们所知,象牙号可能早在第一文明期就已经作为乐器来演奏。但是直至16世纪之前,不仅古代文献中对这一乐器没有确切的记载,早期的岩画也模糊难辨,考古资料更是付之阙如。笔者在本文中,将探讨有关1470年以前在非洲与欧洲失传的象牙号传统的论题。根据前殖民地时期的非洲和中世纪西班牙的音乐图像,本文的考证是采取对阿拉伯词汇"būq"(象牙号)的语言学分析及其推论的方式,把非洲与欧洲的象牙号音乐传统的古代发展史拼接起来。

有资料表明,当葡萄牙殖民者于15世纪时来到非洲西海岸后,象牙号的制作开始兴盛起来。然而,我认为这一时期象牙号产量上的增长不过是受

(1) 作者信息:美国纽约(原文中仅注明 New York)。

到了葡萄牙人兴趣的促进，这件乐器在此之前早已流传于这一地区。从一幅出土于16～17世纪远离欧洲人影响范围的阿肯族（Akan）居住地的陶器手柄上绘制的横吹象牙号演奏者图像，我们发现当地的象牙号音乐传统与葡萄牙人的到来并无关联。此外，一幅来自荷兰的图像描绘了1602年几内亚海岸的象牙号，其画面所展示出的乐器造型异常精巧细致，因此不可能只有百来年的工艺传统。[①]

8世纪时，西班牙僧侣列巴纳（Beatus de Liébana）编撰的《〈圣约翰启示录〉注解》（Commentary *on the Apocalypse of St. John*）中，有许多描绘天使吹奏象牙号的中世纪欧洲的图像。列巴纳的著作曾受到已经散佚且早于380～385年的迦太基（Carthage）教徒提格纽斯（Tyconius）编撰的《启示录注解》的影响。这两种著作间的流变关系，揭示出在公元4世纪的迦太基地区已经出现了象牙号乐队。某些传统史学家用古希腊语“βνκKάνη”和拉丁语“bucina”来指代吹奏乐器，但实际上，精确定义这些乐器是很困难的。[②]由于考虑到这两个词都有金属号或牛角号的含义，许多音乐学家已经对它们类同于象牙号的可能性大打折扣；同时，尽管古代文献缺乏详尽的记述，但象牙号同时存在于欧洲和非洲大陆也是非常有可能的。

今天在中非一些王室中，象牙号还有流传，最明显的例子是住在库马西（Kumase）的加纳国王阿闪蒂王（Asantehene）的宫廷中，仍有象牙号的表演。我坚持认为：加纳少数民族阿闪蒂族（Asante）的象牙号表演有着极其古老的传统，在非洲-地中海世界经历了从史前社会至古代社会的漫长时间。

宫廷象牙号乐队——塔赫拉（Nthahera）

阿闪蒂族的象牙号合奏一般是由七件号组成的。在阿闪蒂文化中，自古以来“七”被认为是个有神力的数字[③]。塔赫拉就是阿闪蒂王宫中由七件乐器组成的象牙号乐队中的一件[图1]。

第一位阿闪蒂国王图图（Osei Tutu）一世，在17世纪晚期联合阿肯各部族群起推翻了登克伊拉人（Denkyira）的统治。据说，象牙号乐队是在被赋予塔赫拉神的神力后从天而降来庇护新成立的王国的；不过很显然，这一乐器的历史要远远早于阿闪蒂族的象牙号演奏传统。有关象牙号起源的神话传说，隐含着这一乐器的历史，同时，这也说明17世纪的阿闪蒂人所信仰的塔赫拉，仍然存在于今天的象牙号中。但是，有关塔赫拉一词的起源，目前还不得而知。

当阿闪蒂族成为西非版图上最具影响力的王国时，他们延续了为得到



图1 库玛西地区的象牙号乐队塔赫拉,卡明斯基摄于加纳,2001年。

神的庇佑而在政治和宗教场合中演奏象牙号的传统,进而成为这一传统的守护者。于是,象牙号成为构筑声音屏障(sound barrages)的主要手段;也就是说,这种音乐可以用来抵御邪神的侵袭。这样的音乐文化现象,广泛存在于世界各地,比如14世纪的罗马人,就曾拥有这样的传统。④

象牙号以神力发挥作用的认识,扎根于阿闪蒂人的信仰:他们乃神灵所生,每当乐器奏响,神灵自会现身。这个神灵对他们仁爱有加,他抵御周边敌国及其邪神,保护着阿闪蒂人的王国。⑤一旦战事发生,双方的神灵也在敌对阵营的象牙号声音屏障间往来交锋。阿闪蒂人认为:"谁要是觉得自己比我们阿闪蒂族更强大,先亮亮你们的号!"言下之意是,阿闪蒂王比任何其他的加纳领主拥有更大规模的象牙乐队,所以势力也就更强大。⑥(事实上,阿闪蒂族之所以强大,还是因为他们拥有严整的军队。)

今天,在某些政治场合,比如国王就职典礼或迎接外宾之际,象牙号常用来驱散那些试图破坏礼仪进程的邪神。此外,象牙号也用在祖先祭祀或王室葬礼场合,在这种情况下,奏响的乐声可以清洁神路以免遭到邪神的阻挡,同时确保祖先与后人能够平安顺畅地交流。⑦在上述这些情景中,象牙号乐队是一种能够防范邪恶外力的声音屏障。⑧

一些加纳的民族主义者坚持认为阿肯人是苏丹西部地区古代加纳人(300～1076)的后代,不过,这种说法缺乏书面文献的支持。⑨同时,也没有证

据表明古代加纳人吹奏象牙号，人们只是发现马里（1230～1483）出现过象牙号。[10]

阿闪蒂人的象牙号乐队塔赫拉的演奏传统可以追溯到1697年，登克伊拉人的演奏传统可追溯到1500年加纳北部的阿班凯塞索（Abankesieso）地区，[11]加纳的博朗（Brong）人的演奏传统可追溯到1295年，马里人认为，这一年正是塔赫拉乐队跟随王太后从非洲大草原北部迁徙到这个地区的时间。[12]据说，博朗人来自一个被推翻的加纳王国，但除了有关这次迁徙的记载，目前还没有发现考古或文献上的实证，学者们仍在继续探寻[13]。上述讨论在1960年代加纳历史学委员会的一次全体会议后暂时告一段落。这次会议认定阿闪蒂人的祖先来自库马西的阿闪蒂曼索（Asantemanso）地区，但是他们与来自分化中的尼日尔王国的移民同化了。[14]

很有可能，现代加纳的密集人口与文化包容性从一千年前古代加纳王国时期就开始了。[15]从尼日尔盆地到加纳现代地域的移民运动可追溯到12,000年前。象牙号文化的传播就是在这一时期开始的，只是相关的证据早已消失在历史的尘埃中。科林·潘特（Colin Painter）指出：

> 我们对欧洲4000年前的确切历史就已经所知甚少，怎么能期望在饱受白蚁侵袭和植被破坏的地方（指加纳）发现充足的史料。[16]

象牙号奥利芬特（Oliphants）

在现存的阿闪蒂象牙号和历史上的欧洲象牙号传统之间，存在着某种联系。音乐界已知的欧洲象牙号有两种类型：一种是非洲-葡萄牙文艺复兴号（cord'oliphant，即象牙号[17]）；另一种是中世纪早期的西西里岛象牙号。前者的渊源可追溯到16、17世纪，深受乐器学家和艺术品收藏家的热捧，这些乐器是由非洲的萨皮（sapi）人、比尼（Bini）人、刚果人制作并带到欧洲的。[18][图2]

安东尼·贝恩斯（Anthony Baines）指出："非洲人是当今唯一广泛利用野生环境中的材料制作号角的人种，尤其值得注意的是，自从第一个葡萄牙殖民者踏上这片土地的时候起，他们的这项本领就开始名垂青史了。"[19]1470年后，这种情形更甚以往。这些接受殖民者指令性生产并出口到欧洲的非洲-葡萄牙式象牙号，通常像其他非洲号一样，是横向吹奏的[20]，这和欧洲中世纪早期由西西里岛的穆斯林匠人加工的象牙号有所不同，西西里岛的象牙号全都是在底部竖吹，其象牙是从东非输入的。[图3]

非洲-葡萄牙象牙号与西西里岛象牙号有着极不相同的造型，尽管目前

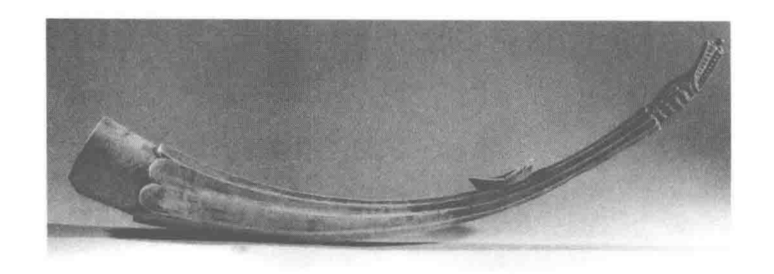


图 2　象牙号奥利芬特(Oliphant)。西非、非洲-葡萄牙造型(15/16 世纪)。该乐器的象牙部分长 79.5 厘米。藏于巴黎的“人类博物馆(Musée de l'Homme)”,收藏号:no. D. 33. 6. 3 – 3。



图 3　圣·布莱斯号,帕勒莫(12 世纪)。该乐器的底部宽度为 12 厘米。藏于“克里夫兰艺术博物馆”,约翰·亨廷顿艺术及工艺信托,藏品号:No. 1930. 740。

还不太清楚早期西西里岛象牙号对非洲-葡萄牙号的制作有没有影响,但是之前就存在的撒哈拉沙漠以南的非洲大陆的象牙号却对后者有明显的影响[图 4]。当葡萄牙人到达非洲时,他们很可能和后来的访客一样,很快就发现了当地横吹的象牙号。可以这样说,横吹式的象牙号极有可能是非洲象牙号中特别古老的类型。

黄金海岸的早期象牙号

葡萄牙人从塞拉利昂人、贝宁人、刚果人那里获得了自己的象牙号,那时,象牙号的制作在 16 世纪的黄金海岸(即今天的加纳)并不引人注意。我认为,葡萄牙人之所以对黄金海岸的象牙号制作视而不见,其原因是他们对当地的金矿更有兴趣,这使得他们无暇顾及象牙号的存在。由此,黄金海岸以金矿而得名,这个地区从此成为一个令人垂涎的宝地,进而引来了荷兰人、英国人、法国人、丹麦人、瑞典人以及勃兰登堡人之间数百年的争夺。[21]

英国人鲍迪奇在 1917 年创作的几幅描绘黄金海岸阿闪蒂人横吹式象牙

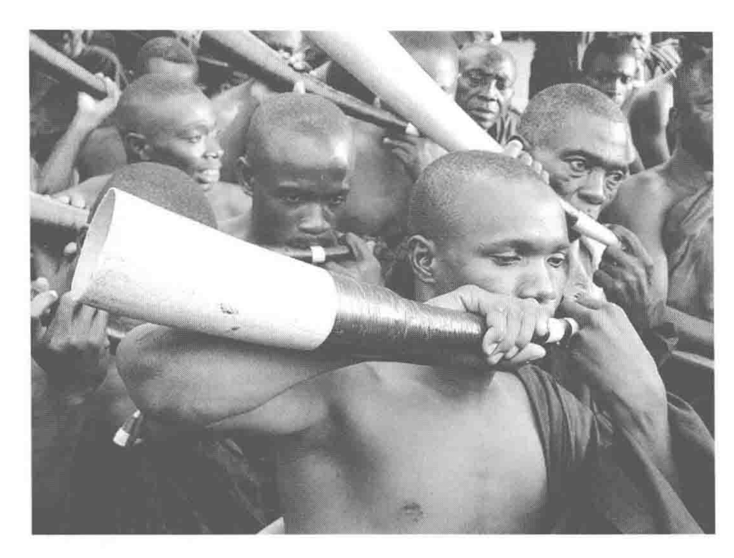


图 4 阿闪蒂象牙号演奏者，卡明斯基摄于加纳库马西市，2001 年。

号的画作都非常有名，其中在作品《从海岸角到阿闪蒂的布道团》之“阎罗节的首日”的局部，画有大量的象牙号[图 5]。[22]但是，画面中的象牙号既有竖吹的，也有横吹的，我认为画家对竖吹号的观察角度有误，应当全部都是横吹的。

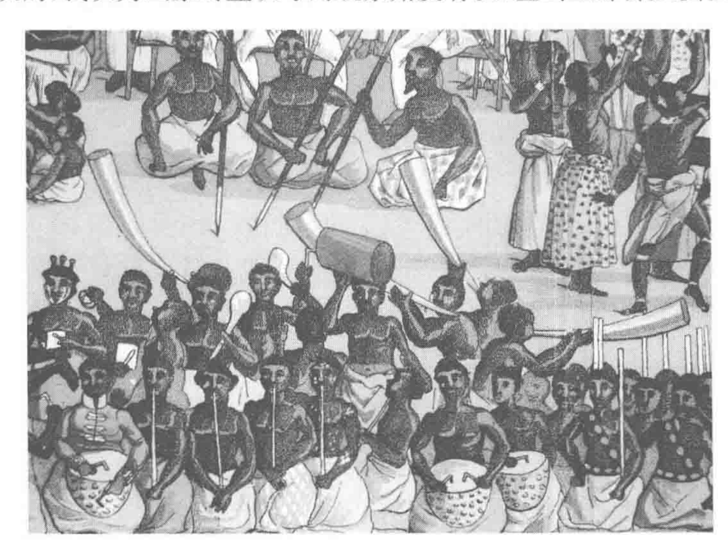


图 5 T. 爱德华·鲍迪奇(T. Edward Bowdich，1791～1824)，“阎罗节的首日”(The First Day of the Yam Custom)，载《从海岸角到阿闪蒂的布道团》(Mission from Cape Coast to Ashantee)，伦敦：约翰·穆雷(London: John Murray)，1819：274. 局部图，大致规格为：高 21.5 厘米，宽 73.5 厘米。

在马芮(Pieter de Marees)创作的作品中有一幅版画,其中描绘了两名横吹象牙号演奏者在以牛为牺牲的仪式中为他们的首领演奏[图 6]。[23]从这里可以看到,象牙号的号嘴被安放在象牙的中部,不像今天的吹奏乐器通常让号嘴靠近乐器狭长的尾部。尽管目前我们对这幅版画描摹乐器的准确性

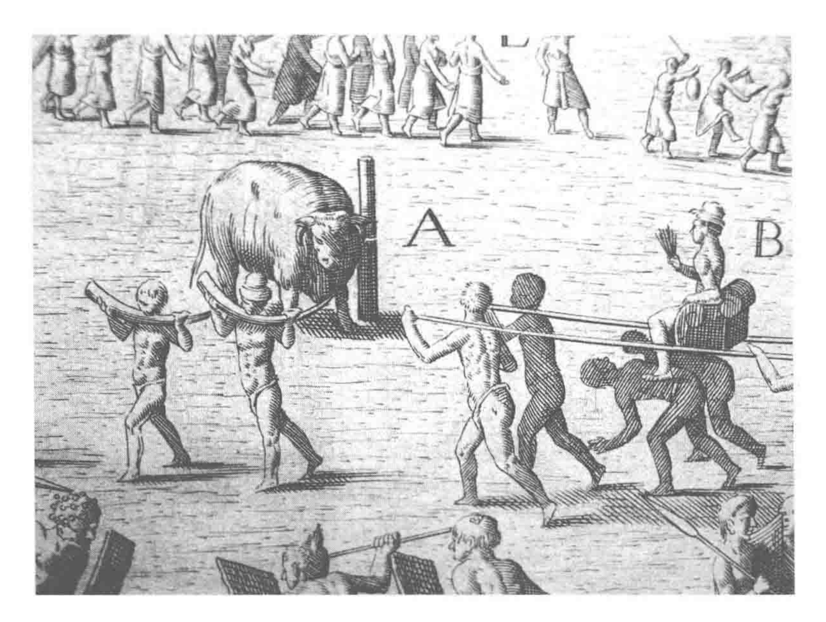


图 6 马芮所作版画中的象牙号演奏者。

仍然存疑,但我认为画面所呈现出的号嘴安放位置还是极有可能的。同样,在一件出土于加纳英桑(Ahinsan)地区的陶罐(16 世纪或 17 世纪初期)手柄上,象牙号的号嘴也是位于乐器的中部[图 7]。[24]这件陶罐发现于该地区的北部,远离葡萄牙人的贸易范围,这说明当地的象牙号制作传统早就发展得相当成熟了。

从加纳英桑地区往古代的更北方考察,巴图塔(Ibn Battūta)于 1352 年记录了他在马里宫廷的生活,其中写道:宫廷军乐队吹奏的号角是象牙制成的,作者称之为"būq"。[25]该词的拉丁语对应词为"bucina",数百年来,学者们为"bucina"是何种乐器争论不休,[26]但是巴图塔明确表示:在马里,"būq"这个词就是指象牙。巴图塔的表述充分说明,非洲的象牙号的演奏历史可追溯至 1470 年以前。



图 7　加纳英桑地区出土的 16～17 世纪的陶罐上的横吹象牙号造型。加纳大学，莱岗，考古博物馆。经彭斯南斯基(Merrick Posnansky)同意复制。

《启示录》中的七天使

此处研究的核心材料是 10 世纪时西班牙僧侣马修(Maius)编写的《启示录》中描绘吹号的七天使的一套图片，与古代加纳处于同一时期。大约在 940 年，马修受圣米古尔·德·伊斯卡拉达(San Miguel de Escalada)教堂的委托，抄录了一份《〈圣约翰启示录〉注解》，这部注解的最初版本是由西班牙僧侣列巴纳于 776 年编撰的。[27] 在中世纪欧洲，这部《注解》至少有 26 个版本，每一种里面都绘制有不同的画作。伊斯卡拉达教堂的这个版本中，马修描绘的七个天使手中持有和吹奏的乐器类似于象牙号[图 8、9、10]。

尽管现在还不能断定已经失传的列巴纳的《启示录》原始版本中是否有象牙号的图片，但我估计是有的。研究列巴纳的权威约翰·威廉斯(John Williams)考证，马修的抄本高度忠实于原作，[28] 威廉斯还把列巴纳的《启示录》和更早的迦太基教徒提格纽斯编撰的北非地区的《〈启示录〉注解》联系起来，以考证二者的渊源关系，后者是公元 380 年前后为北非地区的多纳图教堂(Donatist Church)而编写。提格纽斯的《启示录》迄今也已失传，但威



图 8　马修(968 年去世)的“七天使奏乐图”。图片来自西班牙僧侣列巴纳编撰的《〈圣约翰启示录〉注解》(大约抄写于 940 年)局部。纽约:摩根图书馆与博物馆(the Morgan Library & Museum),MS M. 644, f. 133v。

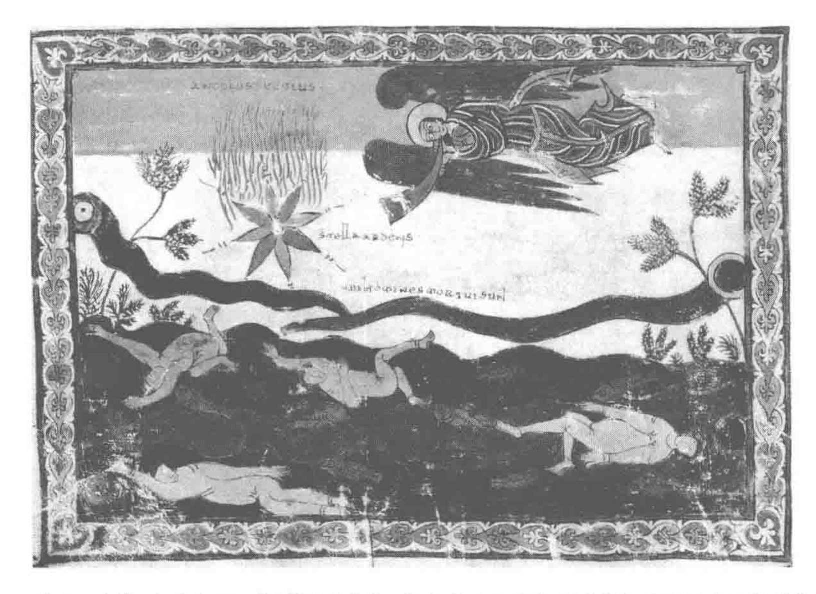


图 9　马修(去世于 968 年)抄录的“第三位天使从天堂降下巨星”,见列巴纳的《〈圣约翰启示录〉注解》,纽约,摩根图书馆及博物馆, MS M. 644, f. 137v。



图 10　马修抄录的“第七位天使宣告上帝降临”(The Seventh Angel Proclaims the Reign of the Lord)，见列巴纳的《〈圣约翰启示录〉注解》(Commentary on the Apocalypse of St. John). 纽约摩根图书馆及博物馆，MS M. 644，f. 156.

廉斯指出，这部注解对之后列巴纳和马修的图片运用具有明显的影响。顺着这一逻辑，提格纽斯的《启示录》中的图片也明示了 4 世纪时迦太基地区已经开始使用象牙号。有趣的是，由七件乐器组成的象牙乐队在迦太基和古代阿闪蒂人的音乐传统中都非常普遍。

如果将阿闪蒂国王宫廷的象牙号乐队中七件乐器之一的塔赫拉与七天使的演奏进行比较，我们会发现阿闪蒂人是用七件乐器的乐队编制来抵御敌方邪神的攻击，正如马修《启示录》中七天使演奏象牙号是为了为上帝统驭凡间而清洁大地上的邪灵。七天使所奏的乐器也类似象牙号的器形，乐器表面已经褪色，就像阿闪蒂象牙号为了与其所代表的神灵达成和解而泼洒奠酒在乐器身上，因此常常会呈现出的褪色的面貌[图 11]。[29]

目前尚不清楚，中世纪的象牙号奥利芬特是否也是以七件乐器的编制进行演奏，是否对褪色的部分做了染黑的处理，或者是否也有诸如“乐器充当声音屏障”的观念。有资料表明，这些乐器在第三世纪时使用过，据说当时圣徒布莱斯(Blaise)在教堂放置金属钟之前，曾经用吹奏象牙号的方式来号召人们做礼拜。[30]布莱斯当时的吹奏场面或许可以由图 10 中单人吹奏象牙号的方式反映出来。马修的《启示录》中绘制的竖吹象牙号和奥利芬特相似，而在 12 世纪时加德纳(Cardeña)的手稿中无名氏绘制的一幅图片中的吹奏乐器，也是这样的造型[图 12]。[31]但是，值得注意的是，从最初文稿的上下文来看，这些乐器的吹奏方式是不正确的。图片作者很可能从未真正见过象牙号的吹奏，而是按照艺术家的习惯来创作的。正如塞巴斯(Tilman Seebass)指出的：



图 11　参加祭酒仪式后褪色的登克伊拉人的象牙号塔赫拉,卡明斯基摄于加纳阿西库玛(Asikuma),2001 年。



图 12　无名氏"第七位天使宣告上帝降临",见列巴纳的《〈圣约翰启示录〉注解》。其用材为天麸罗(Tempura)、金粉和羊皮纸墨迹,来自西班牙古国卡斯提尔(Castile)的加德纳所录手稿。纽约:大都会艺术博物馆(The Metropolitan Museum of Art),修道院藏品,inv. no. 1991.292,12v。

图像学的一个重要目标就是对画面所表现的音乐现象与实际的音乐演奏之间的关系展开分析。画家优先关注的问题往往和音乐家以及

音乐人类学家大不相同。对画家而言，从美学方面考量画面的构图模式和艺术传统也许比具体描绘对象或场景的精确性更加重要。[32]

描绘7个世纪之后的阿闪蒂象牙号的英国画家鲍迪奇，在其《从海岸角到阿闪蒂的布道团》"阎罗节的首日"中刻画竖吹号时所犯的视角上的错误，可能正是在考虑美学效果后所采取的方式[图5、13]。[33]在鲍迪奇的画面中，是有少数几位演奏者手中拿着竖吹式牙号，但根据我对阿闪蒂人象牙号的

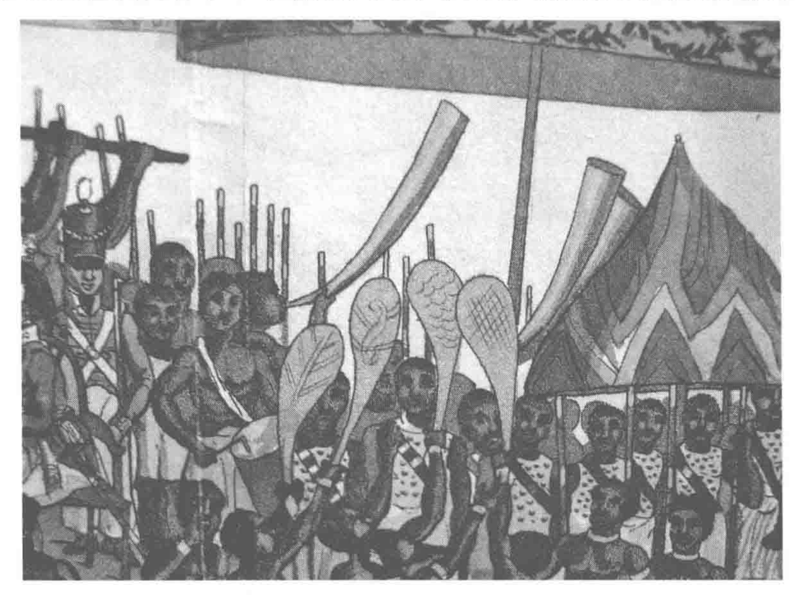


图13　鲍迪奇"阎罗节的首日"，载《从海岸角到阿闪蒂的布道团》，第274页，整图尺寸为宽21.5厘米，长73.5厘米。

研究，我认为其通常是横吹的。我对中世纪乐器艺术传统的探讨，采用的是塞巴斯的推理逻辑，同时参考了贝恩斯的观点。在有关中世纪图像传统的讨论中，贝恩斯提到：

> ……目前还没有发现幸存下来的中世纪象牙号，只有大量弯曲状的乐器或号角文物，他们在造型和规格上变化多样，其中一些造型很平常，其他一些却是体量十分庞大，与完全失传的罗马号角有着极大的区别。[34]

贝恩斯将这些弯曲状乐器的庞大数量归因于他所认为的这些图片代表

的是希伯来语中的“羊角”(shofar)的假设，与之对照，拉丁语圣经采用的是“大号”(tuba)这个词，贝恩斯认为其代表的是古罗马的直筒号。[35]然而，他也强调：“作为动物的角来说，它们实在是体量庞大，但对于人类手持演奏的乐器而言，则是十分轻便的。”[36]这些轻便的中世纪弯曲状乐器很可能就是象牙号，此外，还有可能是铜管或木管乐器在象牙号上被仿制的轻便的范本。一幅来自17世纪布拉格的手稿图片[37]也描绘了七天使，他们所演奏的也是竖吹式号角，很可能是仿制奥利芬特象牙号的木管乐器[38][图15]。

但是，《注解》图片中描绘的却是象牙号。正如贝恩斯阐述的，12世纪时加德纳手稿中的天使[图12]单手持奏的就是轻便的象牙号，[39]其演奏姿势和阿闪蒂象牙号演奏者十分相像[图14]，而且，加德纳书中描绘的象牙号尾端是经过切割处理的，这与某些阿闪蒂象牙号的处理方式也很接近。



图14　阿闪蒂象牙号末端的横切口。卡明斯基拍摄于加纳库马西，2001年。

莱塞亚(Romero de Lecea)认为，马修斯在伊斯卡拉达版的《〈启示录〉注解》描绘的象牙号是罗马人用来充当礼拜集会时召集会众、宣布皇帝号令与集体欢呼以及庆祝胜利时的乐器。[40]他还表示，这些号角是在犹太人的银号基础上发展而来，[41]在《圣经》之《民数记》(The Book of Numbers)第十章第二节中，上帝对摩西说：“你要用银子锤出两支号，用以招聚会众，叫会众拔营起行。”[42]

神学家圣约翰在《启示录》中提到了七支号角，[43]在《〈启示录〉注解》图像



图 15 无名氏“七天使奏乐图”,Scriptum super Apocalipticism(14th century). Prague, Archiv Prazeského hradu, Knihovna metropolitní kapituly, Cim. 5, p. 78.

中它们的造型、功能和场合方面都与阿闪蒂人的象牙号传统相类似。因此,如果把阿闪蒂人的这种演奏方式看作是有两千多年历史的文化遗存,也未为不可。圣约翰用来表示“号角”的词用的是希腊语“salpinx”(喇叭管),这是一种平直的军用号角,列巴纳在其《〈启示录〉注解》中译作拉丁语“tuba”(大号)。但两位作者都没有采用上述两词的同源词“būq”,这一表示马里“象牙号”的阿拉伯词语曾由巴图塔在其 1352 年的传记中使用过。不过,一部 13 世纪有关“最后的审判”的伊斯兰语注解中提到,大天使伊斯拉菲(Isrāfil)将他的嘴唇探入类似于“būq”的号角(Qarn)内,这个号体的周长是天地之间的距离。[44]

两种号角(THE BŪQ AND THE BUCINA)

意为号角的“Bucina”一词词义的含糊性,使得如何界定它成了一个问题,长期以来,许多学者对此进行了讨论。由于缺乏明确的共识,目前这一乐器仍然无法定义。[45]我的看法是,“bucina”一词偶尔是指象牙号,但多数情况下这一乐器是取其广义的,这与“būq”的用法十分相似。

一位 4 世纪的罗马军旅作家维吉蒂(Renatus Vegetius)在谈到“bucina”时,暗示罗马人像阿闪蒂人使用象牙号一样使用这件乐器。他认为号角“bucinae”(译者按:原文如此)是用于合奏的乐器,[46]其功能特别接近阿闪蒂人演奏象牙号时筑起的“声音屏障”,用尖锐的喧嚣声抵抗敌军及其庇护神。[47]此外,维吉蒂还指出,在政治和宗教仪式场合中只能演奏号角“bucina”,而不能使用罗马人的铜管乐器大号(tuba)和角号(cornu)。接下来,维吉蒂

比较了号角“bucina”、大号“tuba”和角号“cornu”之间的表演风格,他发现大号和角号能奏出歌唱般(拉丁语“canunt”)的声音,而号角“bucina”则听起来像是在说话(拉丁语“dicunt”)。[48]在交叉比较后我们发现,阿闪蒂人的象牙号具有“代言”(surrogate speech)的功能。

因此,象牙号的演奏传统很可能在4世纪前后就开始在罗马以及罗马化了的北非地区出现了。[49]但是,这一传统可能在东罗马帝国大将贝利萨留(Belisarius)率军于534年战胜北非汪达尔人之后,东罗马帝国拜占庭人占领迦太基时期曾经中断过。拜占庭的历史学家普罗科匹厄斯(Procopius)记述了贝利萨留是如何在轻骑兵中使用由皮革和木片制作的喇叭管的。[50]这种由非洲人用演奏的皮面木制号,是用来在象牙绝迹的地方取代象牙号。同时,拜占庭人使用复合材料制作的号角也说明在公元6世纪时的地中海沿岸地区,已经出现象牙绝迹的情形。

目前还没有确凿证据说明迦太基人在公元前2世纪古迦太基与罗马人的战争中使用过象牙号。古代希腊的历史学家波力比阿(Polybius)描述的曾吓跑迦太基人的大象的吹管乐器“βvkȁvas”,正是罗马人的号角“Bucinae”,[51]但波力比阿的这份史料中没有提及号角“bucinae”到底是由象牙、兽角还是金属制成的乐器。波力比阿则在文献中对角质号“Bucinae”和金属号“σαλπιγγαζ”分别进行了介绍。目前还没有可靠资料记载迦太基时期流传下来的乐器,我们对这座已消失的城市的现有认识,主要来自于古希腊的文献。据说迦太基人是在战争中使用大象,但对于他们是否使用号角,文献中未曾记载。[52]

波斯人在战争中也使用大象,因为大象一度从非洲蔓延至印度。亚历山大大帝于公元前331年征服了波斯人,随后,把大象带回了希腊。[53]后来,古希腊的伊庇鲁斯王国(Epirus)之王皮厄斯(Pyrrhus)在公元前280年抵抗罗马人的战斗中,曾经用船只带着大象漂洋过海。[54]但是,希腊史籍中仍然没有涉及象牙号的类型。

约翰·齐奥尔科夫斯基(John Ziolkowski)从经典作家那里找到了一些象牙号的细节描述,其中记述了当时语境中的乐器“bucina”。但是,由于缺乏确切的图像材料,齐奥尔科夫斯基也无法骤下结论。[55]尽管如此,他正确地阐释道,号角“bucina”一词长期被用来泛指许多类型的乐器,而实际上,这个词是特指“一种区别于角号(cornu)和钩形号(lituus)的弯曲状乐器。”[56]齐奥尔科夫斯基坚决认同《牛津拉丁语词典》(*Oxford Latin Dictionary*)中对“bucina”一词的定义,他认为这个词很可能来自“bos”(大象)和“cano”(发

声)两个词根,其字面意思是"大象唱歌(bos sings)"[57]。但是,在英语中对"bos"这个拉丁语词根存在着误解,这个词根是"bovine"一词的词源,其含义是"奶牛"(cow),在"旧世界"(the Old World,即欧、亚、非三洲)的文化语境中指"公牛"(bull)。[58]公牛有硕大的角或齿状物,很适于制作号角,而奶牛和亚洲雌象的牙齿则没有这个用途。上述分析令我们想起弗朗西斯·加尔平(Francis Galpin)对"būq"一词的阿拉伯语词源的界定,其含义是像公牛般"吼叫"(to roar)。[59]唐·斯米塞尔斯(Don Smithers)也认为"būq"是闪米特语,在所有上述语系中都是指"庞大的或怪异的",[60]就好比是"旧世界"对公牛(或公象,bull-elephant)硕大躯体的形容。

某些古代学者们在描述大象的解剖结构时,将象牙称为"象角"(horns)而不称之为"象牙"(teeth)。大象的门牙在其一生中持续生长,有些象牙能长到惊人的长度。上述学者之所以称象牙为"象角"主要原因,是象牙的外形以及大象在搏斗时使用象牙的方式。[61]之后,经典历史学家因袭古人的说法,在描述号角"bucina"时也称之为"象角"(或者用拉丁词"cornu")。关于拉丁语中表示象牙的词"ebur",现存文献没有确切解释,但大多数资料暗示,"bucina"指的是一种"角"(horn),而不是"喇叭"(trumpet)或"象牙"(ivory)。帕谢(Paché)认为,阿拉伯词汇"būq"的最初含义是指动物的角,后来就衍生为用木材、金属或象牙制作的号角。然而,他也补充道,"būq"一词的确切含义至今还无法精确界定。[62]

古代象牙号的传播

上述分析表明,在古代撒哈拉以南的非洲与地中海地区之间存在着文化上的广泛联系。埃雷特(Christopher Ehret)在其《非洲文明》(*Civilizations of Africa*)一书中,根据考古学资料概括介绍了公元前13000年以来,象牙号文化是如何从被称为"非—亚文化"(Afrasan)的前埃及文明开始传播到了肥沃富饶的撒哈拉以及整个西非地区。[63]埃雷特主张犹太人的部落文化是从"非—亚"文化中孕育出来的。[64]顺着这一思路,我们可以推测在《约书亚书》(*the Book of Joshua*)中记载的毁坏耶利哥城(the Wall of Jericho)的七把羊角号的演奏传统,[65]是古代非-亚文化中近似于阿闪蒂人七支象牙号演奏传统的支流。米勒(Malcolm Miller)则在其著述中详细介绍了七把羊角号是如何被犹太人视为一件拥有神力的乐器,可以用来恐吓并驱散来自敌方的邪灵,[66]正如阿闪蒂人象牙号所具有的功能。

《启示录》中记载的七天使号角具有破坏力,与《约书亚书》第六章中描

述的七支羊角号拥有的神力之间也存在某种联系。正因为如此,神学家圣约翰认识到了在后来的西方历史文化中一度变得含糊不清的象牙号传统及其超自然信仰。倘若不考虑号角制作材料上的差异,用来庇佑己方、战胜敌人并由固定数字组成的七支象牙号的观念及其神异功能,今天至少以三种途径被保存下来:阿闪蒂人的口头传统,《圣约翰启示录》,以及《约书亚书》第六章。号角的制作材料取决于人们周边有些什么样的动物。在后来的历史发展过程中,耐用金属的发明使金属号角的制作成为可能。从那以后,天然、脆弱的材料比如兽角、象牙或贝壳等在军用号角的制作中就跟不上潮流了。不过,加纳人七支象牙号的制作、演奏传统却仍然得以留存,这并非由于冶金术的缺乏,而是因为大象是首领的象征,象牙号乐队则更进一步代表着强大的力量。

埃雷特在其著作中追溯了苏丹卢奥人(Luo)的大羚羊号(abu)的渊源,认为其在公元前1000年即已出现。[67] 如果根据现有考古材料考虑到当地文明的更早起源,那么,这种号角的起源可以追溯到公元前11000前。[68] 我的看法是,苏丹罗奥语"abu"与阿拉伯语"būq"及拉丁语"bucina"是同源词。据阿图尔·西蒙(Artur Simon)考证,某些苏丹人的管乐队在非洲音乐的漫长历史中属于较为古老的一环。[69] 因此,上述这几个词很有可能属于同源词。此外,17世纪时由意大利南部索伦托城的圣方济教会修士杰罗姆·梅罗拉(Jerom Merolla)在刚果发现的一种象牙号,被称为"恩布奇"(embuch),[70] 我认为这个词也存在着同源关系词,即"būq"。

来自扎伊尔(现刚果民主共和国)东北部的芒贝图(Mangbetu)象牙号"恩邦果"(nembongo)的表演传统,[71] 也许能为我们提供一种建构传播理论的模式。像阿闪蒂人一样,恩邦果也是一种横吹象牙号,其名称的发音近似于17世纪刚果语"恩布奇"。当然,随着历史的变迁,这个词的发音也在慢慢发生改变,迪迪埃·德莫兰(Didier Demolin)推断这个乐器有时候也念作"安布鲁斯"(namburuse)。[72] 需要说明的是,对我们建构传播理论有价值的因素倒不在于语言的变化,而是这些象牙号乐队是如何作为礼物和友好的使者传入到东非地区不同的王朝。通常情况下,一个强大的统治者会向较为弱势的头领赠送象牙号乐队,以此来达到政治上的扩张、联盟与和平的目的。德莫兰指出:

> 苏丹人的器乐合奏尤其是象牙号乐队的传播,部分是由于苏丹人的一种普遍存在的风俗:音乐家总是从一个领地被带到另一个领地进行表演。[73]

不过，德莫兰的研究是以芒贝图宫廷乐队传统为例展开的，这一传统是由 19 世纪从布阿(Bua)地区(扎伊尔东部)[74]移居而来的芒贝雷(Mangbele)人带到此地——当时，该地区正处于纳拜巴里人(Nabiembali)、图巴人(Tuba)和邦扎人(Mbunza)的统治下。[75]芒贝雷人起初是讲班图语(Bantu)的，后来他们的语言及音乐统统融入到芒贝图人的文化中。[76]

在考察卢旺达宫廷号角史的个案中，乔斯·康斯曼斯(Jos Gansemans)发现，东非王国的国王们往往把象牙号乐队作为彼此间表达友好关系的礼物和使者，这一习惯，使当地的象牙号音乐传统得以传承。在萨韦里奥·奈加斯基(Saverio Naigiziki)著作的部分章节中，乔斯总结道，象牙号乐队从坦桑尼亚传入卢旺达的现象是从由尼·戈翰戴罗(Yuni Gahindiro)四世统治时期(1795～1825)首次出现的，并再度出现于由尼·穆辛加(Yuhi Musinga)五世时期(1896～1931)。再后来，布辛扎-坦桑尼亚人(Buzinza-Tanzannian)的象牙号乐队在卢旺达宫廷停留了一段时间，教习宫廷音乐家演奏新曲目；然而，这些乐器都属于"艾玛康德拉"型(amakondera)葫芦号角(Gourd trumpets)，此时已经是 20 世纪了。[77]

宫廷象牙号乐队风格的观念以这样一种方式传播于东非地区，这种情形在古代时期也会发生，只不过文献对此语焉不详。芒贝图和卢旺达象牙号的传播过程，就是一个用来构建象牙号乐队在非洲和古代部族聚落地区传播、迁移理论的绝好案例。这些象牙号乐队的馈赠，是用来达成政治上的扩张等目的，也是为了使弱小的王国能够进入强大王国的保护范围之内。象牙号乐队之所以能够充当政治上的礼物，是因为他们的声音屏障拥有精神力量来保护本王国并击退敌国和他们的神灵，其中既有政治上的，也有极抽象的形而上意义。同样性质的文化传播行为于宫廷象牙号表演传统，也完全有可能在西非出现，只是同样缺乏文献记载。我的一个假设是：把宫廷象牙号作为政治礼物的传统渊源久远且传播甚广。这个假设能够帮助我们理解为什么在非洲的广大地区和地中海周边国家，不只是存在着大量词汇的同源性，而且有关象牙号的功能和每个乐队恰巧由"七"件乐器组成这些文化现象上，也有着如此高度惊人的相似性。

值得注意的是，犹太人的乐器在词源上也与上述有关号角的词汇十分接近。"优伽"('ūgāv)一词在《旧约全书》中出现四次，分别是：《创世纪》4 章 21 节，《约伯记》21 章 12 节、30 章 31 节，以及《诗篇》150 章。《创世纪》中出现的"琴"('ūgāv)意味着这件乐器和古希腊的里拉琴(kinnōr)一样，是人类已知文化中最早的乐器之一，它们都是犹八(Jubal)所造的乐器。据杰里

米·蒙塔古(Jeremy Montagu)考证,有人说"kinnōr"是指竖琴,实际上是指里拉琴,这样的误译来自于《钦定版圣经》(*King James Version*)。[78]此外,《钦定版圣经》还把"ʹūgāv"误译为一种管风琴。蒙塔古则认为,"ʹūgāv"是一种管乐器,甚至很可能是一种簧管乐器。[79]在试图澄清这一问题时,蒙塔古采用了与"ʹūgāv"对应的阿拉伯语词汇"abuva",[80]该词在语音上近似于"būq","bucina","abu"以及"embuchi"。倘若考虑到某些古代文化有可能从"非-亚文化"传播而来[81],那么"ʹūgāv"被视为象牙号或其他类型的号角,也应在情理之中。

但是,"ʹūgāv"很显然不是羊角号(shofar, ram horn)。在《圣经》的《诗篇》150章中,"ʹūgāv"与众多宗教乐器相提并论,并用于管乐和弦乐的合奏乐队中,而与提到羊角号的章节相距甚远。鉴于历史演变过程中的这些变化,蒙塔古 Montagu 指出,"ʹūgāv"既可能是簧管乐器,也有可能是笛类乐器。[82]他认为,"abuva"一词很有可能来自含义为"中空的"词源。[83]但这个词还可以指任何类型的中空乐器,当然也包括了象牙制作的乐器。

对应于象牙号的埃及象形文字是"ăbehu"[84],这是阿拉伯语"būq"一词的另一个同源词。但是哈梅林·艾尔-达布(Halim El-Dabh)认为,在阿拉伯语中,含义为号角的词是"būq"[85],古埃及人是把象牙当作号角来吹奏的,只是还没有确切证据表明除了苏丹人的口头传统外,还有其他地区是这样吹奏象牙号的。[86]

在亨利·G.费舍尔(Henry G. Fischer)看来,埃及语中表示号角的词确定存在的最早证据,是来自于新王国时期(Ramesside Period,大约公元前1320年)的一个词语,其发音类似于"šnb"。从象形文字的类别上看,"šnb"是由金属材料制作而成,[87]这一史实可以由古埃及法老图坦卡门(Tutankhamun,1336～1327)的墓室出土的两支金属号得到验证。[88]表面看来,"šnb"和"ăbehu"没有什么明显的联系,但是另一个发音为"senb"的象形词的意思为"推翻、击退、抵制",由此我很想知道,这里是否存在某种词义上的联系,说明"šnb"也曾用于制造声音屏障的情境,曾发挥过驱散邪灵、保护本国的作用。

古埃及人也使用过由七位音乐家组成的乐团,并将之作为精神卫士,但有所不同的是,这里的数字"七"代表的不是七件号角,而是七位女神,即位于拉神之眼的七位爱神(the Seven Hathors of the Eye of Rā)。[89]当拉神从他的破坏之眼中召唤她们现身来惩罚人们的亵渎之行后,这七位女神几乎绝灭了所有人类。圣约翰曾预言,未来有一天,主耶稣基督也将命吹奏号角的

七位天使来惩罚人类的恶行。七位爱神的破坏力和拉神之眼，后来被人们与法力强大的女神萨美(Sakhmet)联系在一起，从而使后者在神话中取代了爱神的位置。[90]从此以后，七位爱神被看作是保护生命的女神，他们通常在人间葬礼和婴儿诞生之际现身，[92]有点类似于非洲阿闪蒂人信奉的塔赫拉神。但七位爱神演奏叉铃和手鼓的情形，也存在于埃及登德拉(Dendera)神庙的信仰体系中。[93]

加纳学者和政治家丹夸(Joseph Boakye Danquah，1895～1965)认为，加纳阿肯族(阿闪蒂人属于其一个支系)是阿卡德美索不达米亚(Akkad of Mesopotamia)人的后裔，因此他们与犹太人是同宗的。[94]其实，早在1824年，鲍迪奇就注意到阿闪蒂文化和埃及文化、东非阿比西尼亚文化三者间的相似性。[95]然而，博恩(Adu Boahen)认为，阿肯族不仅是古代移民群体的直系后代，他们很可能说明一种堪称上述所有文化之源头的更古老文明的存在；这些表现形式相当近似，但距离又非常遥远的文化正是基于这一源头而得以四散传播，各成其态。博恩称之为"阿姆拉特文化(Amratian)"，并认为这种文化曾遍及利比亚地区。[96]

在利比亚和阿肯族文化之间建立联系，并不是一件困难的事。马里奥·利韦拉尼(Mario Liverani)在利比亚西南部费赞(Fezzan)地区的阿格拉哈姆-奈哈利夫(Agrhram Nadharif)开展过一些考古学研究，该地区在公元前500年时曾经是由伽拉曼迪(Garamante)部落控制的一个西非地区的贸易点。Mario在该地区北部的探险式考察发掘出一批来自罗马帝国占领时期的黎波里(Tripolitana)地区的物品，同时在西南部，他发现了来自古代苏丹的物品。据古希腊历史学家希罗多德(Herodotus)考证，公元前6世纪时，一支往来于撒哈拉地区的商队将尼罗河流域与流经阿格拉哈姆-奈哈利夫地区的尼日河河曲(Niger-Bend)流域建立了贸易联系。[97]利韦拉尼赞同希罗多德的上述考证，他同时认为，当时该地区的商路是由伽拉曼迪人控制的。

曾生活于现代加纳地区的早期族群是格万人(Guan)，据说，他们要么是阿肯族人种上的先祖，要么是他们语言上的先辈。[98]迈耶罗维茨(Meyerowitz)根据当地人的口述记载道，格万人如同伽拉曼迪人一样，属于巡回贸易者；很少为研究者注意的"万格拉"(Wangara)一词，实际上正是"格万-格拉"(Guan-Gara)一词的异名。[99]格万人很可能是从利比亚迁到南部地区的早期伽拉曼迪人。作为阿肯族的先祖，格万人孕育了伽拉曼迪人的阿肯族后裔和稍早的阿穆拉迪安(Amratian)人。迈耶罗维茨还认为，格万人是来自座落于尼日河河曲流域的古代迪亚(Dia)王国，早于通常认为的来自利比亚西

南地区的迪亚王国(Diadom)的看法。[100]在迁移到西部和南部地区后,格万人和当地讲曼丁哥语(Mande)(相当于马里的马林凯语)的土著人融合了。[101]但是,迈耶罗维茨的这种说法带来很多争议,他本人被批评为仅仅依靠拆分字词来说明族群的古代渊源。[102]

有关迦太基人和象牙号的诸种疑问

由于文献记载的匮乏,有关迦太基人是否演奏象牙号的说法饱受质疑。然而,我认为描述西非地区象牙号活动的首选资料,应该是由迦太基人汉诺(Hanno)编撰的、大约成书于公元前500年的《周游非洲》(*Periplus of Arfica*)一书。其中,作者写道:"……我们听到了长笛、大镲和鼓奏出的乐声。……我们听到了长笛、大镲和鼓奏出的乐声。"[103]

上面这段记载长期不被音乐学家重视,而且笔者也只是从字面上进行了翻译。试想,当时在西非海岸线上,长笛不可能和大镲、鼓这些乐器以远处听来仍然那么响亮的声音同时进行演奏,汉诺的导游介绍给他的那种管乐器倒更像是象牙号。传统的古希腊学者们通常用"αυλοζ"一词来描述各种吹管乐器。[104]在这里,所谓的"管"可能就是指"象牙"。与此同时,上述记载中对"大镲"的描述恐怕也属失实,因为西非国家一般只会敲击"铁铃"而不是"大镲"。倘若这段文献是这样来译:"……我们听到了号角、锣和鼓的声音,"那么,这里的记载就和前面英国画家鲍迪奇的"阎罗节的首日"中的描绘十分贴近了。除此之外,在学者们对现存古希腊译本展开研究之前,文本翻译所带来的问题由于汉诺在该文献上最初署名的遗失而变得更加严峻。如果汉诺果真像当代学者们推测的那样,曾经扬帆远航到过遥远的几内亚海岸国家如喀麦隆,[105]那么,他所见识到的上述乐器也有可能出现在几内亚海岸的其他任何地方。

席密科(Himilco)是汉诺的同时代人,他曾经在西班牙和法国的大西洋海岸线探险旅行,直至偏远的法国西北部的布列塔尼(Brittany)地区。[106]毫无疑问,席密科一定遇到过来自爱尔兰、在大西洋沿海地区从事锡制品贸易的凯尔特人。众所周知,凯尔特人在公元前1000年至前300年之间,学会了制作铜号,那么,人们一定很好奇:凯尔特人横吹号角的技巧是不是从迦太基号手那里学来的?凯尔特铜号也是分为竖吹和横吹两种形制。[107]从它们的形制可以推断,凯尔特人的铜号是从牛角号而不是象牙号仿制而来。但是,非洲人和凯尔特人横吹号角的技巧似乎也有可能只是偶然的巧合,他们都需要把号嘴安放到乐器的侧面,因为象牙和牛角的末端都太过窄小而经不起

切割一个竖吹所需要的能让嘴唇轻松颤动的充分开口。对凯尔特人来说，即便在他们发明铜号之后，横吹号角的技巧也仍然运用于某些曲调当中。

根据古代不列颠岛的历史学家南尼厄斯(Nennius)的研究，在爱尔兰和北非国家之间很早就有往来。这一探险式远航的最初起因，来自一个和以色列人《出埃及记》差不多同时的被驱逐出埃及的赛西亚人(Scythian)的行动。这个赛西亚人带领部族穿越地中海局部的伊特鲁里亚(Tyrrhenian)到达西班牙，然后他的部族从这里继续前进到达更遥远的爱尔兰。[108]萨克斯(Curt Sachs)认为，横吹象牙号在这期间从北非传播到爱尔兰的说法，不是不可能的事。[109]

一些研究阿闪蒂人史前史的学者提出，阿闪蒂人与非洲或古代世界的其他地区(尤其是古代加纳、埃及和美索不达米亚地区)在文化上表现出某种近似性。因此可以推断，他们一定是上述部族在不同阶段迁移出来的遥远后代。但是，爱哈莱特(Christopher Ehret)有关非－亚人，尼日尔-刚果人和15000年前尼罗河中游地区文化传统的著作，则与博恩早些时候有关阿姆拉特人的研究可以相互印证：他们的理论认为，在表象相近但又相距遥远的文化之间存在一个共同的源头，正是这个源头使得他们各自的文化得以成形和传播。当撒哈拉沙漠在公元前3500年以来变得干燥之前，一度曾受地中海气候的影响而草木茂盛，史前文化因此而延续了数千年；在那之后，诸如象牙号、角或喇叭等乐器的吹奏便由于新出现的沙漠的隔绝而成为相互独立的传统。于是，它们变得各具形态，有些材质的乐器后来被金属号乐队所取代。西非地区的象牙号传统是这些史前文化中称得上幸存或极其偶然的现象，我们知道，在15世纪末第一批欧洲殖民者踏上非洲土地之前，没有任何外来文化在此出现过[图16]。

当古代加纳人(公元300～1076年)已经开始演奏象牙号时，没有证据表明古埃及人也已开始使用象牙号，相关的文献或考古资料都付之阙如。1992年，位于加纳首都阿卡拉(Accra)的恩克鲁玛(Nkrumah)总统的陵墓应邀开始设计时，就以类似埃及的风格描绘了一些象牙号及其演奏者的形象，这一举动意在唤起人们对已经失传的、古代加纳象牙号风格的追忆[图17]。恩克鲁玛是现代加纳的第一任总统(任职于1960～1966年)，他认为现代加纳人是古代加纳人和埃及皇室的后裔。今天的加纳人，口头上仍然坚持这种看法。

至于地中海地区的象牙号传统，我目前只能根据他们语音上的同源来推断罗马人、希腊人、迦太基人甚至埃及人都曾经演奏过这种乐器。但是，我们至今还没有发现象牙号曾经在古代历史时期存在过的确切书面记载，



图 16　登克伊拉人的塔赫拉象牙号乐队,卡明斯基拍摄于加纳,阿西库玛,2001 年。



图 17　三位演奏象牙号的真人大小的演奏者,局部,卡明斯基摄于加纳首都阿卡拉(Accra),2003 年。

也没有看到相关的图像资料。但是西班牙僧侣列巴纳编撰的《〈启示录〉注解》手稿中的象牙号图像，可以用来和我们现有的语言学、历史学和文化学资料进行互证并加以分析。我们对多种资料的考证都会得出同样的结论，象牙号演奏文化曾经是何其普遍，今天却几乎被人们遗失殆尽。

西班牙僧侣马修编写的《启示录》中的号角图片，表现的正是象牙号演奏的场景。这些象牙号和当地的号角在外形上十分近似，但其演奏方式却曾经失传过。今天，没有人能充分理解象牙号乐队所拥有的特殊功能的文化讯息。这样的现状，要求我们用文化传播的视角来重构象牙号的表演史。中世纪西班牙留存下来的象牙号图像，为我们了解西非国家与古代欧洲之间的文化关系架起了一座桥梁。因此我们说，马修的象牙号演奏图明白无误地向后人揭示了这件乐器所承载的历史、民族与文化的脉络。

注释：

① Pieter de Marres, *Description and Historical Account of the Gold Kingdom of Guinea* (1602). Transl. from the Dutch by Albert van Dantzig & Adam Jones (Oxford: Oxford University Press, 1987).

② Cf. John Ziolkowski, "The Roman *Bucina*: A Distinct Musical Instrument?" *Historic Brass Society Journal* XIV (2002), 31－58; particularly, Polybius, *Historiae* 15:12.

③ 当地人称之为mmenson的七支象牙号或阿肯族号角，相当于拉神之眼的七位爱神，Jericho战争中的七位*shofarot*神，以及圣约翰《启示录》中的七位天使。

④ P. Flavii Vegeti Renati, *Epitoma Rei Militaris*(390), ed. by Alf Önnerfors (Stuttgart: B. G. Teubner, 1995), 88. 罗马人将这种音乐文化现象称为"经典"。

⑤ 阿闪蒂人的这种信仰是由阿闪蒂象牙号乐队研究权威奥博库(Ntaherahene Nana Kwame Fofie Opoku)告诉我的。J. Agyeman-Duah, "Ntahera History", *Ashanti Stool Histories* (Legon: University of Ghana, Institute of African Studies, 1976), 26, and A. A. Y. Kyerematen, *Regalia for an Ashanti Durbar* (Kumase: Kwame Nkrumah University of Science and Technology, 1961), 4. 现在还不确定有关当代器乐的精神信仰到底有多么丰富复杂，这是一个符号学的论题。

⑥ 这段话是阿闪蒂象牙号乐队nkontwema演奏时模仿出的代言词。在某些口头文本中，是这样说的："亮出你的枪吧。"(Show me you guns!)

⑦ 阿闪蒂乐队的传统神力是由我最重要的联络人和翻译Tony Atwereboanda告诉我的。他是阿闪蒂土王的伯父，也是库马西市圣彼得大教堂的布道人。

⑧ M. D. Mcleod, *The Asante* (London: British Museum, 1981), 40. Mcleod将pampim解释为一道有神力的屏障，但他并没有在声音情境中对之进行讨论。我将象牙号交叠奏出的这种音响描述为"声音屏障"，见"Asante Ivory Trumpets in Time Place and Context: An Analysis of a Field Study", *Historic Brass Society Journal* XV (2003), 278.

⑨ 参见Joseph Boakye Danquah, *The Akan Doctrine of God: A Fragment of Gold Coast Ethics and Religion* (London: Frank Cass & Comp., 1944; 2 1968). 以及其早年的学术拥护者Meyerowitz

的著作"Origin of the Ghana Hypothesis", *West African Review* (November-December, 1957), republished in *Historic Speeches and Writings on Ghana* (Accra: George Boakie Publishing Company, undated),108-121. Meyerowitzin 分析了 Brong 和 Akan 的口头文化传统,尤其参见 *Akan Traditions of Origin* (London: Faber & Faber, 1952). 他的观点受到 R. A. Mauny 的批评,见"The Question of Ghana", *Africa* (July 1954), 200-213, and David Tait in "Akan Traditions of Origin", *Man* 8-10 (January 1953), 11-12. 我在 2003 年对 Meyerowitzin 60 年前收集过的同样的口头传统也进行过调查。

⑩ Henry George Farmer, "Early References to Music in the Western Sudan", *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* (1939), 569-579; N. Levtzion & J. E. P. Hopkins, ed., *Corpus of Early Arabic Sources for West African History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981; Princeton: Markus Wiener Publishers, 2000), 290.

⑪ Kontihene Kwame Nkrumah 2001 年在中央地区奥芬河畔的 Dunkwa 的皇宫里向我讲述了这一事实。

⑫ Joseph S. Kaminski, "Asante Ivory Trumpets", 259-289.

⑬ 参考注⑦。自 1950 年代以来,大多数研究加纳的史学家都忽略了 Brong 人的口头传统即可证明这一点,我的结论是许多历史学家都打算略过对 Brong 人口头文化音乐传统的考察。

⑭ Adu Boahen, et. al., articles in *Ghana Notes and Queries* 9 (November 1966).

⑮ Christopher Ehret, *The Civilizations of Africa: A History to* 1800 (Charlottesville: University Press of Virginia, 2002), 44.

⑯ Colin Painter, "The Guang and West African Historical Reconstruction", *Ghana Notes and Queries* 9 (November 1966), 58-66.

⑰ Cf. Anthony C. Baines, "Oliphant", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (London: Macmillan Press, 1984), vol. II, 815; and David Ebitz, "Oliphant", *The Dictionary of Art*, ed. by Jane Turner (New York: Grove's Dictionaries, 1996), vol. XXIII, 400-402.

⑱ Ezio Bassani & William B. Fagg, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory* (New York: The Center for African Art, 1988). Sapi 人来自于今天 Sierra Leone 沿岸地区,Bini 人来自于今天尼日利亚地区,Kongo 人来自 Congo 河口一带。

⑲ Anthony C. Baines, *Brass Instruments: Their History and Development* (London: Faber & Faber, 1976; rpt., New York: Dover, 1993), 45.

⑳ 有些非洲-葡萄牙 *oliphants* 是在底部切口竖吹的。

㉑ John Kofi Fynn, *Asante and its Neighbors* 1700-1807 (Evanston: Northwestern University Press, 1971), 14.

㉒ T. Edward Bowdich, *Mission from Cape Coast to Ashantee, with a Statistical Account of that Kingdom and Geographical Notices of Other Parts of the Interior of Africa* (London: John Murry, 1819), 274.

㉓ Pieter de Marees, *Beschryvinge ende historiche vant Gout Koninckrijck van Gunea* (Tot Amstelredam: C. Claesz, 1602), 85.

㉔ Merrick Posnansky, "Archaeology and the Origins of the Akan Society in Ghana", *Problems in Economic and Social Archaeology* (London: Duckworth, 1976), 49-59; and James Anquandah, *Rediscovering Ghana's Past* (Harlow: Longman; Accra, Sedco, 1982), 101.

㉕ H. G. Farmer, "Early References to Music in the Western Sudan", and N. Levtzion & J. F. P. Hopkins, ed. , *Corpus of Early Arabic Sources for West African History*, 290.

㉖ P. Flavii Vegeti Renati(390CE), *Epitoma Rei Militaris*, 88; Ernst Altenburg(1795), *Essay on an Introduction to the Heroic and Musical Trumpeters' and kettledrummers' Art, for the Sake of a Wider Acceptance of the Same, Described Historically, Theoretically, and Practically and Illustrated with Examples*, transl. by Edward H. Tarr (Nashville: Nashville Brass Press, 1974), 7; Francis W. Galpin, *The Music of the Sumerians, Babylonians, and Assyrians* (Cambridge: Cambridge University Press, 1937), 22; Philip Bate, *The Trumpet and the Trombone* (London: Ernest Benn, 1966, ²1978), 103; Christian Paché, "Būq", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (London: Macmillan Press, 1984), vol. I, 286 - 287; Don. L. Smithers, "A New Look at the Evolution of Lip-Blown Instruments from Classical Antiquity until the End of the Middle Ages", *Historic Brass Society Journal* I (1989), 3 - 64 , here 56; Alfred Büchler, "Horns and Trumpets in Byzantium: Images and Texts", *Historic Brass Society Journal* XII (2000), 23 - 59; John G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome* (London; New York: Routledge, 1999, 178; J. Ziolkowski, "The Roman *Bucina*: A Distinct Musical Instrument?".

㉗ John Williams, *A Spanish Apocalypse: the Morgan Beatus Manuscripts* (New York: George Braziller, in association with The Pierpont Morgan Library, 1991), 16.

㉘ John Williams, *The Illustrated Beatus. I: Introduction* (London: Harvey Miller Publishers, 1994), 20.

㉙ 我在中央地区的 Asikuma 的通过 Denkyira 人的塔赫拉象牙乐队考察了该地的祭神仪式表演，其中，象牙号演奏者会祈求得到 ntahera 神的允许来帮助我进行研究。

㉚ Oliphant of St. Blaise, Palermo(12th century). 此象牙号底部的直径为 12 厘米。The Cleveland Museum of Art, Gift of the John Huntington Art and Polytechnic Trust, inv. no. 1930. 740. 在此，Saint Blaise 及其 oliphant 的年代有误。

㉛ Beatus of Liébana, *Commentary on the Apocalypse of St. John.* Spain, Castile, San Pedro de Cardeña(ca. 1180). New York, The Metropolitan Museum of Art: The Cloisters Collection, Rogers and Harris Brisbane Dick Funds, and Joseph Pulitzer Bequest, 1991. 292.

㉜ Tilman Seebass, "Iconography", *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. by Helen Meyers, chapter 9, 238 - 244, here 241 (New York: W. W. Norton, 1992).

㉝ T. E. Bowdich, *Mission from Cape Coast to Ashantee*, 274.

㉞ A. C. Baines, *Brass Instruments*, 67.

㉟ 同上。

㊱ 同上，第 68 页。

㊲ *Scriptum super Apocalipticism*, Prague, Archiv Prazského hradu, Knihovna metropolitní kapituly, MS Cim. 5.

㊳ Piotr Dahlig, *Muzyka adwentu: Mazowiecko-podlaska tradzcja gry na ligawce* (Warszawa: Towarzystvo Naukowe Warszawskie, 2003, 19, 278, and the front cover.

㊴ 转引自 Baines 第 68 页的引文。

㊵ Carlos Romero de Lecea, *Trompetas y citaras en los Códices de Beato de Liébana*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877, 44.

㊶ *Ibid*,42.

㊷ *The living Bible: A Thought for Thought Translation* (Wheaton, Ill.: Tyndale House Publishers, 1971).

㊸ The Revelation, chapters 8 – 11.

㊹ C. Paché, "Būq", *op. cit*.

㊺ Cf. J. Ziolkowski, "The Roman *Bucina*".

㊻ P. Flavii Vegeti Renati, *Epitoma Rei Militaris*, 88.

㊼ Edward H. Tarr, "Trumpet", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (London: Macmillan, 1984), vol. III, 639 – 654.

㊽ P. Flavii Vegeti Renati, *Epitoma Rei Militaris*, 88.

㊾ 我的结论是建立在 Williams 对 Maius 的手稿实际上来源于 Tyconius 的说法,以及 Tyconius 知晓象牙号这件乐器的可能性的分析基础之上。Cf. note 34.

㊿ A. C. Baines, *Brass Instruments*, 68.

51 Polybius, *Historiae* 15:12.

52 H. H. Scullard, *The Elephant in the Greek and Roman World* (Cambridge: Thames & Hudson, 1974), chapter 6.

53 同上,第 3 章。

54 同上,第 4 章。

55 J. Ziolkowski, "The Roman *Bucina*".

56 同上,第 52 页。

57 同上,第 44 页。

58 Berlitz 学院的 Andreas Kole 阐明了这一信息。古希腊语中表示"牛"的词是 λεια. Λεξικον Αρχαιασ Ελληνικησ Γλωσσησ.

59 F. W. Galpin, *The Music of the Sumerians, Babylonians, and Assyrians*, 22.

60 D. L. Smithers, "A New Look at the Evolution of Lip-Blown Instruments", 56. "牛象(Bull elephant)"是我后来产生的想法。

61 Especially Juba II of Mauritania. Cf. H. H. Scullard, *The Elephant in the Greek and Roman World*, 208.

62 C. Paché, "būq".

63 C. Ehret, *The Civilizations of Africa*, 35 – 42.

64 同上,第 40 页。

65 Joshua, chapter 6.

66 Malcolm Miller, "The Shofar and Its Symbolism", *Historic Brass Society Journal* XIV (2002), 83 – 114, here 87; cf. Abraham Z. Idlesohn, *Jewish Music: Its Historical Development* (New York: Schoken, 1967; rpt. New York: Dover, 1992), 9; Amnon Shiloah, *Jewish Musical Traditions* (Detroit: Wayne State Univeristy Press, 1992), 42; and Curt Sachs, *The History of Musical Instruments* (New York: W. W. Norton, 1940), 110 – 112.

67 C. Ehret, *The Civilizations of Africa*, 74.

68 同上,第 37 页。

69 Artur Simon, "Trumpet and Flute Ensembles of the Berta People in the Sudan", *African Musi-*

cology: *Current Trends. A Fest-schrift presented to J. H. Kwabena Nketia*, ed. by Jacqueline DjeDje & William G. Carter (Los Angeles: University of California: Cross-roads Press, 1989), vol. 1, 183-217, here 183.

⑦⓪ Ezio Bassani, *Gli antichi strumenti musicali dell'Africa near* (Padova: G. Zanibon, 1978), 40-41.

⑦① Angela Fisher, *Africa Adorned* (New York: Harry N. Abrams, 1984), 72-73.

⑦② Didier Demolin, notes for the recording *Mangbetu, Zaïre: Haut-Uele*. Fonti musicale, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, fmd 193(1992), 11.

⑦③ Didier Demolin, "Music and Dance in Novtheastern Zaire. I: The Social Organization of Mangbetu Music", *African Reflections: Art from Northeastern Zaire* (New York: The American Museum of Natural History, 1990), 195-208, here 197.

⑦④ 同上,第 204 页。

⑦⑤ 同上,第 197 页。

⑦⑥ 同上,第 196 页。

⑦⑦ Jos Gansemans, *Les instruments de musique du Rwanda: Étude eshnomusicologique* (Tervuren: Musée royal de l' Afrique centrale, 1988), 110-111; cf. Saverio Naigiziki, *Notes Préparatories aux enquêtes sur certains aspects esthétiques de la culture Anda* (Astrida/IRSAC, 1954),未出版手稿。

⑦⑧ Jeremy Montagu, *Musical Instruments of the Bible* (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2002), 15.

⑦⑨ 同上,第 16 页。

⑧⓪ 同上。

⑧① C. Ehret, *The Civilizations of Africa*, 35-42.

⑧② J. Mongagu, *Musical Instruments of the Bible*, 82.

⑧③ 同上,第 16 页。

⑧④ E. A. Wallis Budge, "Behu", *An Egyptian Hieroglyphic Dictionary* (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1960), cxiii(hieroglyph VI: 41). CXIII 页的第一个音节"ǎ"在第 220 页仅仅标示为"a",但没有出现于 cxiii 页"behu"的读音中。

⑧⑤ Halim El-Dabh, 私人访谈,1999 年 4 月。

⑧⑥ 参见有关 Halim El-Dabh 的访谈,他是一位著名的埃及裔美籍作曲家,美国博物馆研究员,美国肯特州立大学终身教授。

⑧⑦ Henry G. Fischer, "The Trumpet in Ancient Egypt", *Pyramid Studies and Other Essays Presented to I. E. S. Edwards*, ed. by John Baines, et al. (London: The Egyptian Exploration Society, 1988), 103-109, here 107; cf. the generic determinative for metal in Budge, *An Egyptian Hieroglyphic Dictionary*, cxlv (hieroglyph XXII: 70).

⑧⑧ *H. G. Fischer*, 103.

⑧⑨ *H. E. Wedeck & Baskin Wade*, "*Seven Beings*", Dictionary of Pagan Religions (*New York: Philosophical Library*, 1971); *cf. E. Royston Pike*, "*Rā*", Encyclopedia of Religion and Religions (*London: George Allen & Unwin Ltd.*, 1951); *and Alan A. W. Shorter*, The Egyptian Gods: A Handbook (*London: Routledge & Kegan Paul*, 1937; *rpt.* 1981), 9.

⑨⓪ *George Hart*, "*Hathor*", A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses (*London: Routledge &*

Kegan Paul, 1986), *here* 71; *and* "*Sakhmet*", A Dictionary of Etyptian Gods and Goddesses, 188;*cf. Shorter*, The Egyptian Gods: A Handbook, 11.

㉑ *G. Hart*, A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses, 80.

㉒ *Seven Hathors*, *http://www.hethert.org/seven_hathors.htm* (30 *July* 2003).

㉓ 出处同上。该网页中七位爱神的图像经过了数字化处理,用来取代排成一列的七爱神全体。事实上,在 *Dendera* 神庙中,她们被塑造成单个的浮雕。*cf. Emile Chassinat* & *Fr. Daumas*, Le Temple de Dendera; *and G. Hart*, A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses, 81.

㉔ *J. B. Danquah*, The Akan Doctrine of God, 49 - 52.

㉕ *T. Edward Bowdich*, An Essay on the Superstitions, Customs, and Arts, Common to the Ancient Egyptians, Abyssinians, and Ashantees (*Paris*: *J. Smith*, 1821).

㉖ *Adu Boahen*, "*The Origins of the Akan*", Ghana Notes and Queries 9 (*November* 1966) 3 - 10, *here* 8.

㉗ *Mario Liverani*, "*Looking for the Southern Frontier of the Garamantes*", Sahara 12 (2000), 31 - 44.

㉘ *A. Boahen*, "*The Origins of the Akan*"; *cf. J. M. Stewart*, "*Akan Histroy: Some Linguistic Evidence*", Ghana Notes and Queries 9 (*November* 1966), 54 - 8; *C. Painter*, "*The Guang and West African Historical Reconstruction*".

㉙ 对 *Wangara* 人的身份的讨论是双重的。第一重看法建立在由 *Meyerowitz* 收集来的 *Brong* 人口传文化基础上,持论者认为"*Wangara*"在读音上类似于"*GuanGara*",也就是说,*Guan* 族在时间上要早于 *Akan* 族,他们像 *Garamante* 商人一样是来自 *Libya* 西南部 *Fezzan* 地区的商人。例如 *Meyerowitz* 在 Akan Traditions of Origins 第 129 页的说法,以及 *Tait* 的书评。第二种看法体现在 *Ivor Wilks* 的著作 Forests of Gold: Essays on the Akan and the Kingdom of Asante, *Athens*, *Ohio*: *Ohio University Press*, 1993, 第 2 页中,其所论是依据一位来自 17 世纪马里中部城市 *Timbuktu* 的作家在 *Ta'rīkh al-fattash* 中的描述,该作者认为 *Wankara*(或 *Wangara*)人和 *Malinke* 人属于同一血统,因此所谓 *Wangara* 人实际上就是 *Malinke* 人。

⑩⓪ *Eva Meyerowitz*, The Akan of Ghana: Their Ancient Beliefs (*London*: *Faber* & *Faber*, 1958), 105.

⑩① *E. Meyerowitz*, Akan Traditions of Origin, 129.

⑩② *R. A. Mauny*, "*The Question of Ghana*", 210.

⑩③ *Hanno the Carthaginian*, Periplus or Circumnavigation [of Africa], *transl. by Al. N. Oikonomides* & *M. C. J. Miller* (3rd ed., *Chicago*: *Ares Publishers*, 1995), 20.

⑩④ *Willi Apel*, "*Aulos*," The New Harvard Dictionary of Music, *ed. by Don Michael Randel* (*Cambridge*, *Mass.*: *Belknap Press*, 1986); *cf. Henry George Liddel* & *Robert Scott*, "*aulos*", A Greek-English Lexicon (*Oxford*: *Clarendon Press*, 1968).

⑩⑤ *Jerome Carcopino*, "*Geographical Re-evaluation of the Periplus of Hanno* (1943)", *Hanno the Carthaginian*, Periplus or Circumnavigation [of Africa], 104 - 105.

⑩⑥ *B. H. Warmington*, "*The Carthaginian Period*", Ancient Civilizations of Africa/UNESCO International Scientific Committee for the Drafting of a General History of Africa, *A General History Africa* 2 (*London*: *Heinemann Educational Books*; *Berkley*: *University of California Press*, 1981), 251.

⑩⑦ *Peter Downey*, "*Lip-Blown Instruments of Ireland Before the Norman Invasion*", Historic

Brass Society Uournal *V*(1993), 75－91.

⑩⑧ *Rendel Harris*, The Voyage of Hanno (*Cambridge*: *W. Heffer* & *Sons*, 1928; *rpt. in Hanno the Carthaginian*, Periplus or Circumnavigation [of Africa],106－132, *here* 129.

⑩⑨ *C. Sachs*, The History of Musical Instruments, 48.

两件欧洲龙形管乐器之研究

作者:赫伯特·荷伊德[(1)]
翻译:孔维锋
校译:刘　勇
审校:洛　秦

译自:

Herbert Heyde,"*Two European Wind Instruments in the Shape of a Dragon*", Music in Art *XXXII*/1-2(2007),133-141.

西方管乐器中最不寻常的是龙形管乐器或者饰有龙头的管乐器。根据现存乐器的制造时间,它们的使用时间可能在16世纪末到19世纪中期。维也纳艺术史博物馆的五只龙形管乐器标志着较早的年代;有龙头的长号则出现得更晚,可以在大多数大的乐器博物馆中找到。在下文中,我将主要论证两种木制的龙形乐器,它们与上述乐器都大相径庭。其一藏于纽约大都会艺术博物馆,是海龙的形制[图1和图2],另一种藏于辛辛那提艺术博物馆,是龙蛇的形制[图3和图4]。两种可能都与九头蛇有关,这是大力神与阿波罗神话中的水怪。制造者都没有为这两种乐器作标记。二者都遵循相同的声学原理,但此种声学原理在其他任何西方或非西方乐器中都未曾见到①,这两种乐器都是完全中空的,且由两个纵长、切开的两半组成。指孔的

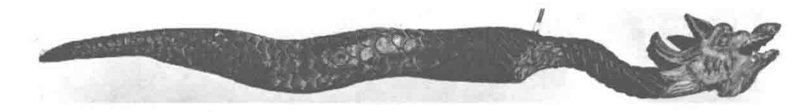


图1　海龙形制的舞台道具。可能来源于17世纪的意大利。木制,长1412毫米。双梢片结构部分可见。纽约大都会艺术博物馆,索引编号89.4.881.图片:纽约大都会艺术博物馆。

(1)　作者信息:纽约大都会艺术博物馆。



图 2　纽约龙形乐器[图 1]龙头特写。照片由作者提供。

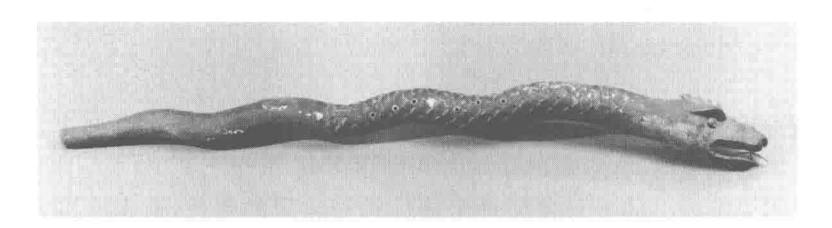


图 3　海怪形状的舞台道具。可能来自于 17 世纪的意大利。长度为 1233 毫米。俄亥俄州,辛辛那提,辛辛那提艺术博物馆,编号 1919.301,图片:斯科特 · 海瑟(Scott Hisey),辛辛那提艺术博物馆。

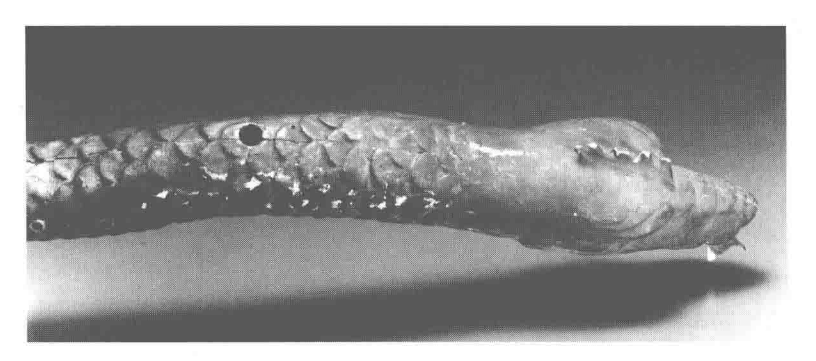


图 4　辛辛那提舞台道具的特写[图 3]。可以很清晰地看到管口的吹口和两个指孔。图片:斯科特 · 海瑟(Scott Hisey),辛辛那提艺术博物馆。

大小和放置哨片的位置表明这些乐器最有可能是用双簧演奏而不是杯形号嘴[②]。乐器学者对于辛辛那提的那件乐器闻所未闻,而纽约的那件乐器只有很少业内人士知道。馆长按照惯例认定这是一件可疑的乐器,它可能是19世纪的赝品或者是来自佛罗伦萨臭名昭著的弗兰乔利尼(*Franciolini*)商店(1879年建立),可能是由于古董乐器市场的繁荣而制造的,

纽约的海龙形乐器

属于大都会艺术博物馆的一组管乐器之一,它不符合任何乐器分类标准,且其真实性亦使人生疑。事实上,人们发现其中几件来源于弗兰乔利尼商店,[③]而其他几个被鉴定可能是在法国[④]或者是布鲁塞尔由马依永(*Mahillon*)制作的赝品[⑤]。其他几件乐器,根据1904年登记的目录册,可以追溯到17世纪和18世纪,但实际上,可相当轻易地证明是在接近19世纪末期制作的。其中有三个簧管乐器(*dulzian*)[⑥],一个八度的巴松[⑦],一个次中音竖笛[⑧],中音双簧管(*taille de hautbois*)[⑨],一个不知名的低音双簧管[⑩],一个双簧弯管(*tournebout*)[⑪]和一个角状单簧管(*angular clarinet*)[⑫]。1904年的目录是在收藏家玛丽·伊利莎白·亚当斯·布朗(*Mary Elisabeth Adams Brown* 1842～1918)的监督下完成的,还有著名的专家弗朗西斯·W.加尔平(*Francis W. Galpin* 1858～1945)作为顾问,这使我们相信这些物品是17、18世纪的真品[⑬]。另一方面,这个目录清晰地认定了许多乐器为复制品,且指出了真品的收藏地点。最后,还有少部分乐器难以鉴别,其真实性尚无法认定。其中有上述的海龙形乐器,是玛丽·伊利莎白·亚当斯·布朗捐赠物的一部分,以她丈夫约翰·克罗斯比·布朗(*John Crosby Brown*)的名义于1889年捐赠[⑭]。关于这件乐器最早的有用信息是1904年的目录[⑮]:

巴松:主体由漆过的木头制成,刻成龙形,有镀金的头和带有鳞片的身体。六个指孔。这件乐器由背部的一个短管吹奏。乐器整体很空,并且似乎是为在教堂乐队行进中取得某种特殊效果而制造。欧洲。19世纪。长度:4英尺7.5英寸。

当然,这件乐器不是巴松管,而且到目前为止,一切关于"它的构造是为了在欧洲教堂乐队产生特殊效果"这个猜想的调查都没有成功。假设这是件赝品,那还有机会可以找到其原型(可能是17世纪);假设这是一件虚构的作品,那设计者必须很好地掌握17世纪的制造工艺,并且对相似的样本十分熟悉,因为辛辛那提的那件龙形乐器在风格和工艺上与此不同,但却遵循相同的声学结构。无论如何,纽约和辛辛那提的乐器展示了两种不同的特色,

引起了人们的猜疑，使人们认为有些地方存疑并且它们本身不是真品：首先，其结构细节和专业的乐器制作不一致，第二，其声学结构亦未见于其他乐器。正是因为这些细节，而不是因为装饰的风格，引起了猜疑。但是这不仅引起了猜疑，而且打开了一扇使人们从不同的角度了解这些乐器的窗户——作为可以发出声音的舞台道具，由一般木匠，而非专业的乐器制造者制作。尽管我们可以从更广泛的视野去理解这些乐器，但是其年代问题和真实性还是最主要的。[16]

乐器的物理状况　这件乐器显露出一些损坏的迹象，一些木质的脱落及颈部破裂后修复的痕迹。正是这些修补，展示了一个复杂的结构。1880年，在卖给纽约收藏家玛丽·伊利莎白·亚当斯·布朗之前，原收藏者进行了最后一次修补，试图修补这件已被风化的乐器，将乐器恢复到可演奏的状态。这期间，增加了一个管嘴和双簧哨嘴，之前大部分的绿色清漆被外行地漆成了黑色，头部的镀金改用铜色弥补。黑色的亮漆在某些部分看起来很粗糙且直接漆在原木上，表明这些部分已经失去了原来的石膏打底和原有的绿色清漆。没有发现通过末道工艺做旧的痕迹。1889年或者稍晚[17]，在这件乐器来到博物馆之后，很明显没有更进一步的修复工作。[18]尽管有一部分被漆覆盖了，但是最初的龙的样子还是很清晰：头和鳍是镀金的，嘴巴和舌为红色，带有鱼鳞的身体是黯淡的深绿色。

油漆颜料　大都会艺术博物馆的文物保护部门要求以颜料作为标识来鉴定乐器的年代。[19]结果还不确定，因为鉴定出来的颜料——绿土，铁红，红色铅微粒，朱砂红，碳质的黑色——都无法用于确定其年代。从古到今，这些颜料都是很平常的颜料，一直在广泛地使用。

木材　威斯康辛州麦迪逊木材剖析中心，鉴定这些木材是白杨木(杨树科)，[20]是一种用于雕刻的软木，尤其是在意大利流行使用。

碳14年代鉴定　这个测试，在多伦多大学IsoTrace放射性实验室[21]进行，其结果并不乐观，只能给出一个大致的时间范围，但却可以排除这个乐器是在17世纪中期之前制作的可能性。[22]木头的污染也妨碍了精确时间的判断。[23]

由于物理测试遗留了未解决的年代问题，在分析层面邀请了有鉴赏力的艺术史学家。他们认为这件乐器属于巴洛克时期，且排除了19世纪的制造时间[24]。一位艺术史学家认为乐器是大约1620年在意大利制造的，另一位史学家则认为是巴洛克稍晚时期，并指出其龙头造型亦见于游行雪橇和马车。这种龙头和17世纪意大利设计的有一定的相似性，例如，由朱里奥·帕里吉(Giulio Parigi 1571～1635)设计。[25]我们在意大利的雕塑中发现了同

种鱼鳞,[26]包括大都会艺术博物馆托蒂尼(Todini)的金色羽管键琴(约1670)。[27]必须提到的是纽约龙形乐器的色彩范围(绿色、红色、金色)和维也纳艺术史博物馆的龙形乐器是一致的。制作欠精细的辛辛那提龙形乐器,也具有相同的颜色,但没有金箔。把海龙的头部与我们找到的许多19世纪有龙头的乐器作比较,例如大号,竖吹蛇形管乐器,低音号,都有显著的差异。但是,这样的比较也很困难,因为19世纪的龙头都是金属做的,自然会影响其样式和形状,从而和木制乐器有所不同。一些19世纪的版本包含爬行动物的脸部特征,另外一些加入了一只鸟或者海豚的头部特征元素。[28]如果纽约的海龙是19世纪的作品,那么我们将会看到与时代风格相符的龙头,但是事实并非如此。

辛辛那提艺术博物馆的海怪乐器 与纽约那件乐器具有一定的可比性。[29]不幸的是,这件乐器也没有关于它的历史信息和来源。博物馆的档案只记载着"意大利,18世纪"。[30]起初,乐器的头部有两只角,但在某个时候被折断了,有洞的地方被堵上并且刷上了漆。辛辛那提的海龙在工艺和风格上与纽约的那件不同,其制作更简单,更粗糙。这件乐器大概比纽约的乐器长18厘米,且来自不同的工厂,而且其物理状况可能暗示了更早的制作时间。其管身的截面是椭圆形(纽约)或者圆形(辛辛那提),红铜舌头是箭的形状(纽约)或者心形(辛辛那提),身体两边均有鱼鳞(纽约)或者只有开指孔的那边和背面(辛辛那提)有鳞。与纽约龙形乐器相比,其主要的相似性有:鱼鳞的雕刻方式相似,管身由两半切开的长且空的木头组成,厚约6-9毫米。油漆包括同样是绿色和红色颜料,但是辛辛那提的乐器龙头不是镀金而是绿色,和管身其他部分的颜色相同。

我们试图确定辛辛那提龙形乐器的年代,却和纽约那件乐器遭遇了相同的情况。关于其物理状况,这件乐器有虫蛀的痕迹且易碎,其管身漏气。有几处维修的痕迹,包括:(1)头和身体之间有一个7厘米的修补填充物。这种修补只有在X射线照片中才能看到。(2)尾巴的末端切掉了大约4厘米,而且原本敞开的空气管道后来被大部分铅质白腻子堵住了。[31](3)放射照片显示其内部布满了虫洞,这些虫洞由上面提到的白铅腻子填充。把这些虫洞填满之后乐器又再次黏合在一起,但虫子还在继续侵蚀。结果,放射图片显示有关闭的也有敞开的虫洞。(4)龙角被去掉了,整个乐器被漆上了黑色。一些黑漆再次剥落,暴露出最初是绿色。红色和绿色的颜料非常粗糙,表明那个时期的颜料是用手工研磨的。在19世纪,机器已代替了手工的研磨且制造出了更好的颜料。在管身上半截内部,龙头后面,粘着一张题有"PⅡ/ A S. IF"铭文的羊皮纸。[32]很可能是一名修理工人为了纪念某一事件而

粘上去的。[33]也或许是一个老旧的目录标签。在乐器头部和管身加入的修补填充物，以及截短的尾部，似乎是在做某些调整，旨在提高乐器的演奏性能。任何的修复、虫洞和对管体的改造，都不是为了做旧。把这些物理证据放在一起，毫无疑问，辛辛那提龙形乐器是真实的，而且可能是17世纪的早期。这件乐器可能制作于意大利，即收藏家威廉·H. 多恩（William H. Doane）获得这件乐器的地方。

就其音乐、声学、工艺方面，两件乐器最不寻常的特征就是乐器的吹口位置在头和封闭的尾端之间[图5]。这在西方乐器制作方面是一个罕见的观念，使我们质疑乐器的发声原理和演奏问题。我们无法试着去演奏这个乐器，因为它们都处于易损的状态，且不是气密性的。需要制作一个复制品来进行演奏实验。[34]当我开始研究纽约这件乐器的时候，我认为它可能有个内管或者像巴松一样有个双管系统[35]，但当两件乐器的放射图片和内视镜实验完成的时候，这种可能性似乎不存在了。那些未遵循专业乐器制作的特点可以被总结如下：

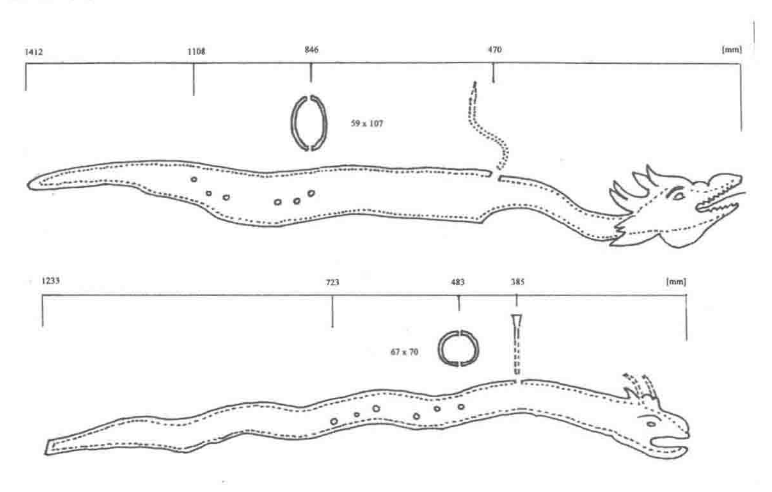


图5 龙形乐器的对比。上图为纽约大都会艺术博物馆的龙形管线图，下图为辛辛那提艺术博物馆的龙形管线图。

• 设计者只用了胶和清漆对管身进行了密封，而没有使用其他材料。相比之下，小号（cornetto）和其他蛇形乐器（serpent），也有切开的两半组成，但通常由皮革覆盖。几乎没有疑问，这两件龙形乐器是在掉漆后经历几次修补，又成为密封的。

• 尽管两者吹口的位置并没有很大的偏离，但是指孔却有些偏离[图

5]。[36]辛辛那提龙形乐器的修补(在头部下方插入的部分)和缩短乐器尾部,使吹口位置和纽约那件乐器相对接近。

• 如果有人想要演奏纽约的这件乐器,那么就得像演奏巴松那样拿着。但是第三个指孔按起来没那么舒服,实际上不符合逻辑,指孔很难被按住。相比之下,辛辛那提的乐器演奏起来,手的姿势就舒服很多,按住指孔不是什么难题。这件乐器需要像横笛那样拿着,龙头朝向左边,指孔部分朝向右边。指孔与后来插入的骨头圆柱部分在一条直线上。

一方面我们有证据证明,两件乐器曾用于演奏,而修复都是为了能使其再次用于演奏。辛辛那提龙形乐器两次的修理表明,修理者试图提高其声学性能并且很可能将其改进为成熟的乐器。如果这个修理者只是成功地复制,从乐器的音乐和声学探究是可以看出来的。另一方面,从专业的巴松和蛇形乐器制作者的角度来看,这两件乐器的某些特征又让我们感到奇怪。为了理解这些观察结果,我们需要记住两件事。首先,在15到18世纪,专业的乐器制作者包括了铜器工艺品制作者、车工和一些木匠,其中包括木雕艺人。[37]每项工艺都给予乐器制作固定的特性,雕刻者的工作当然是把重点放在视觉和艺术方面。第二,早期的乐器收藏,例如在曼弗雷多·塞特拉(Manfredo Settala 1600～1680)或者是蒂罗尔(Tyrol)的斐迪南大公二世(Archduke Ferdinand Ⅱ,1529～1595)的收藏中,都表明当时人们喜欢收藏奇形怪状的乐器。[38]维也纳的收藏,其中有里拉—齐特尔类(Lyra-Cister,施洛瑟目录[Schlosser Verzeichnis]A. 66),竖琴齐特尔类(Harfencister,A. 67),还有大贝司—齐特尔类(Basscister,A. 60),这些乐器几乎不可演奏,更别说大公收藏的那些微缩乐器了。在文艺复兴和巴洛克时期,贵族钟爱带有键盘的短笛,可那个时期的艺术音乐很难在那些乐器上演奏。

关于使用,目前没有可知的图像材料证明,无论是关于龙形乐器,还是龙形肖姆管或者带有龙头的小短号。至今能看到的只有一些背景性证据。[39]接下来的引文包括一些关于16世纪舞台作品间奏曲的信息,其中使用的一些乐器,都为了发挥特殊的戏剧功能而做了修改。

1539:美第奇家族的科西莫一世(Cosimo Ⅰ Medici)与托莱多(Toledo)的埃莉奥诺拉(Eleonora)的婚礼上,演出了喜剧《康摩多》(*Il commodo*)中的第一幕幕间剧,这出喜剧讲述了为太阳唱赞美诗的12个牧羊人:[40]

> 每隔一个牧羊人都拿着一件具有乡村装饰的乐器:鹿角后面隐藏着一支短号,栗树枝或芦苇后藏着一件蛇形乐器;一件小型蛇形乐器被巧妙地制作成了带有七根管的牧笛(牧神"潘"之笛)。

1565：弗朗西斯科·德·美第奇(Francesco de' Medici)和奥地利的乔安娜(Joanna)的婚礼上，上演了喜剧《科纳纳里亚》(La conanaria)中的第三幕幕间剧，讲述了14个茵佳妮(Inganni)：[41]

> ……他们戴着狐狸头形的帽子，手持夹子，鱼竿，钩子，和尖头叉子，这后面掩藏着他们所演奏的蛇形乐器。

1589：美第奇家族的费迪南多一世(Ferdinando I Medici)和洛林(Lorraine)的克里斯蒂娜(Christina)的婚礼上，上演了喜剧《恶魔的区域》(La pellegrina)的第四幕幕间剧：[42]

> 表演乐器用纸型道具遮掩或用面纱、塔夫绸或其他布料盖着，以配合场景进而达到其寓言的效果。第四幕幕间剧出现了地狱，要求乐器伪装成蛇的样子。因此，对维奥尔琴和长号也进行了伪装。

很明显，制作龙形乐器或为其配上龙头是有根据的，即将宇宙分为三部分：天堂、人间、地狱。这种观念在中世纪、文艺复兴和巴洛克时期很普遍。随后乐器也配合了这种分类。16、17世纪的“奥林匹亚合奏”用琉特琴、维奥尔琴、小提琴和长笛代表了天界；“田园合奏”用竖笛、小提琴、风笛，以描绘田园生活；而“地狱合奏”用长号、小短号、簧管小风琴(regal)、巴松和低音维奥尔琴，代表地狱以及龙和恶魔所属的界域。这里，在地狱的场景及戏剧化的特色声音中，我们发现了所有龙形乐器构思的灵感源泉。它可能也激发S形高音小短号和蛇形乐器的产生，这还是一个需进一步研究的命题。关于这点应该提到1596年鲁荷鲁斯特(Ruhelust)财产清单中的一项，其中记录了具有实际应用功能的乐器，归属于蒂罗尔(Tyrol)的费迪南大公(Ferdinand)“吹奏乐器，称作‘蛇形’乐器(serpents)，共5件，1件低音乐器，2件中音乐器，2件高音乐器”[43]。它们很可能构成了一套完整的蛇形乐器或S形短号。

龙形乐器的类型和形状显然取决于每部舞台剧的情节。最终，是舞台设计者决定龙的具体形制。所以纽约和辛辛那提的龙形乐器代表了不同的龙形乐器分类，龙形肖姆管亦是如此。吹口置于管子的三分之一处的声学概念系统以及六个指孔的安排，可能是舞台设计者随意制作的，可能根本不适于演奏，而且最后证明没有实际意义。但是它们起码可以发出一些咆哮

的声响和“地狱般的”声音,这很合适用在地狱的场景中。演奏者不必像学习普通乐器一样需要练习演奏,而且这件乐器也不会在平时练习时使用。因为不属于常规乐器,因此我们所记录的这些异常的声学原理及工艺也显得不那么重要了。最后一点,这些乐器的作用,主要体现在文艺复兴和巴洛克时期的庆典文化中,到18世纪下半叶,这些庆典文化也寿终正寝了。龙形乐器的制造者,如纽约的海龙形乐器的制造者,几乎可以肯定只是一个木雕师,制作乐器本就不是他们的本职工作。对于这两件龙形乐器,我们首先必须了解它们的形制及象征性,其次才是其声学及音乐方面意义。纽约的那件雕刻乐器甚至有理由作为一件精美的工艺品来看待。

启蒙运动兴起了,巴洛克艺术逐渐衰微,贵族文化转向节日庆典,戏剧的标准转向现实主义,而且经典神话故事运用得越来越少……无论如何,配有龙头的长号和竖吹的蛇形乐器将龙的狂怒表情与凶猛、有力的声音结合起来,这一现象一直持续到19世纪。

除了长号和短号,双簧类乐器的声音也被认为与龙以及地狱的形象有一定联系。这种联系在乔万尼·玛丽亚·安斯尤提(Giovanni Maria Anciuti)的龙头低音巴松上也有所体现,这件乐器制作于1732年的米兰,现在保存于萨尔兹堡的卡罗利诺·奥古斯顿(Carolino Augusteum)博物馆。雷纳多·梅乌齐(Renato Meucci)认为莫扎特的歌剧《阿斯卡尼欧在阿尔巴》(*Ascanio in Alba* 1771)中的蛇形乐器是带有龙头的高音双簧管[44]。巴纳巴·格拉西(Barnaba Grassi)制作的两件这种蛇形乐器幸存下来,现存于巴黎音乐博物馆(E. 584,E. 749)。在这些乐器之后,配有龙头的双簧类乐器似乎逐渐被淘汰,但是长号,竖吹的蛇形乐器及相关的乐器又存在了半个世纪之多。

总之,纽约和辛辛那提的龙形乐器并不符合专业乐器的制作标准,这使得我们有必要怀疑其真实性。但是,所有的迹象表明,它们并非专业的乐器,所以要用不同的标准来衡量。我认为它们是作为舞台道具被制作的,但是也能够产生一些特定的音响为戏剧情节服务。纽约和辛辛那提的龙形乐器之间的相似性及差异,表明有更多的这种乐器曾经广泛存在,而且它们有一个共同的母体。两件乐器的形制状况,风格特点以及文物语境方面的证据,似乎都足以支持这一假设,即它们是巴洛克早期的产物。然而要确切地证明或推翻这一假设,都需要进行进一步的研究。

注释:

① 其声学原理与“容器状笛类乐器”(如埙——译者注)有一些相似性。

② 纽约龙形管的指孔直径在6.5～7.0毫米之间，辛辛那提龙形管的指孔直径在6.2～6.5毫米之间。纽约管的吹孔直径为11～11.5毫米，而辛辛那提管则为14～14.5毫米。

③ Herbert Heyde, "The Brass Instrument Collection of the Metropolitan Museum of Art in New York", *Historic Brass Society Journal* XI (1999), 126f. ; chapter "Instruments from Leopoldo Franciolini's store".

④ Laurence Libin, "Seeking the Source of the Gaillard Cornemuses", *Musique-image-instruments* III (1998), 168－177.

⑤ Mary Elisabeth Adams Brown 从 Mahillon 那里得到了数件乐器，其中包括 Mahillon 工厂制作的乐器，可以认定的复制品，但也至少包括一件赝品：一件横笛。见：Ardal Powell, "The Hotteterre Flute: Six Replicas in Search of a Myth", *Journal of the American Musicological Society* XLIX/2 (Summer, 1996), 225－263.

⑥ 第89.4.1350, 89.4.1674，以及89. 4. 2036号藏品。其年代为17世纪法国或德国。

⑦ 第89.4.2037号藏品年代为18世纪的法国。其中第五号，与 Franciolini 目录中3A的图样相似，可以证明这件乐器是从 Franciolini 那里购买的。如果不错，那么前面提到的三件簧管乐器(dulzian)也可能是从此处购买的，因为其制作工艺及风格与之类似。Franciolini 商店的目录请参见：Edwin M. Ripin, *The Instrument Catalogs of Leopoldo Franciolini*. 音乐索引及参考书目部分，Hackensack: Joseph Boonin, 1974.

⑧ 第89.4.907号藏品年代为18世纪德国。

⑨ 第89.4.2040号藏品年代为18世纪德国。

⑩ 第89.4.2351号藏品年代为18世纪法国。Anthony Baines 将之描述为18世纪后半叶法国伟大的低音双簧管；参见其著作 *European and American Musical Instruments* (New York: The Viking Press, 1966)，104 and fig. 557.

⑪ Barra R. Boydell, "Tournebout", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (London: Macmillan Press, 2001)，Vol. XXV, 655. 认为存在于数家博物馆(包括大都会艺术博物馆)的双簧管(Tournebout)，可以认定为根据 Dederot 雕刻的"双簧弯管"(Crumhorn，即 Tournebout)于19世纪创制的乐器。因为 Franciolini 的目录里有类似的乐器，且 Brown 夫人从 Franciolini 那里购买了多件乐器，因此这件双簧弯管可能也来自于他的商店。

⑫ 第89.4.2039号藏品，年代约为1800年的法国。该乐器是由以下部件复合而成：(1)C调单簧管的上部和中部，(2)巴洛克双簧管 d'amore 钟状底端与乐器中部形成直角，(3)一个膝状物使乐器看起来具有巴塞特单簧管(basset horn，译者注：原文为 bassethorn)的形制。某些键被拆除，多数指孔是在不同的位置后开的。这件乐器没有演奏功能，给人的感觉是一件想象中的乐器，而非一件有意制作的创新乐器。在 Emanuel Winternitz 时代被作为真品展览，后来被撤展。

⑬ 赝品与复制品本质上是相同的。如果复制品以欺诈为目的进入市场，就成为了赝品。

⑭ 关于纽约大都会艺术博物馆乐器收集的早期历史，参见：Laurence Libin, *Our Tuneful Heritage: American Musical Instruments from The Metropolitan Museum of Art*, Provo, Utah: Museum of art Brigham Young University, 1994, 1－12。

⑮ 目录标为匿名，其标题为："大都会艺术博物馆第13号手册，Crosby Brown 收集的所有国家乐器目录，由捐赠人指导、授权而发布。一，欧洲，第25，26号展室，27，28，29号中央展室。新编号35－39。"(纽约：大都会艺术博物馆，1904)，148。乐器的索引号为89.4.881。博物馆文件的最后更新是由 Nancy Crutcher 于1978年进行的。她在很大程度上证实了1904年目录的陈述，将这

件乐器称为19世纪舞台道具。

⑯ 在研究纽约龙形乐器的年代时，我运用了若干种方法，包括科学方法和史学方法。在此，我要感谢纽约大都会艺术博物馆的乐器收藏部。Stewart Pollens 帮助我获得科学测试的条件，并与博物馆的藏品保护部进行协调。还要感谢多伦多的国际标准化组织（IsoTrace）放射性实验室，以及Wisconsin 州 Madison 的木材解剖学研究中心。

⑰ 索引号“89.4.881”表明这件乐器是1889年之后的某一年随一批乐器进入大都会博物馆的。这批乐器中的第一件于1889年抵达该博物馆。

⑱ 最早的图像，是于1900年之后用玻璃底片拍摄的，显示的正是其目前的状况。

⑲ 由 Mechthild Baumeister、Pascale Patris 和 Silvia Centeno 执行。

⑳ 鉴定结果亦可为白杨亚种或三叶杨。

㉑ 分析由 Roelf Beukens 博士完成。

㉒ 就这件乐器是否可能制作于1650年之前一事，Roelf Beukens 博士在2003年7月29日的电子邮件中回复我道：……的C14结果绝对可以证明乐器不可能是1650年之前制造的。如果木材确实代表了这件乐器，那么其木材纤维素的C14分析可以排除本乐器在1650年前制造的可能性。其制造日期可以可靠地估测在17世纪中叶至19世纪末，误差约± 50年。

㉓ 测试结果图显示在1700年左右出现数个峰值，代表了制造年份的或高或低的可能性。但是没有任何一个峰值可以证明为唯一正确的日期。

㉔ 我要感谢大都会博物馆欧洲装饰艺术部的 Olga Raggio 女士和 Wolfram Koeppe 先生为我提供的帮助。

㉕ Giovanna G. Bertelà and Annamaria Petroli Tofani, eds., *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II: Mostra di disegni e incisioni* (Firenze: Leo S. Olschki, 1969), fig. 35（龙形由G. Parigi 设计）. Alois Maria Nagler, *Theatre Festivals of the Medici* 1539－1637, transl. by G. Hickenlooper (New Haven: Yale University Press, 1964), fig. 102: 1624. G. Pargi 为歌剧 *Regina Sant'Orsola* 设计的地狱和九头蛇场景。

㉖ 海妖的青铜铸件，年代为1570年至1590年，可能在罗马制造。大都会艺术博物馆，编号2000.69。

㉗ 纽约大都会艺术博物馆。编号89.4.2929。

㉘ 例如：Filippo Bonanni, *Descrizione degl'instrumenti armonici d'ogni genere*, ed. by Giacinto Ceruti (Roma: Pietro Paolo Montagnani-Mirabili 1736), vol. I, plate VII and VIII. 由 Maerten van Heemskerck 和 Nicolas Poussin 绘制，藏于维也纳艺术博物馆，编号990和1556. 接近鸟头的是藏于 Salzburg 的 Carolino Augusteum 博物馆的倍低音巴松的头部。

㉙ 我要感谢 Gabriele Rossi-Rognoni（Florence）以及 John Koster（Vermillion），他们帮我在辛辛那提艺术博物馆查找该乐器，库存号1919.301。该乐器是1914年和1919年之间由 William H. Doane 向辛辛那提艺术博物馆重大捐赠的一部分。

㉚ 我要感谢辛辛那提艺术博物馆馆长 Lori Wight 和管理员 Antje Neumann 给我这个机会，对该乐器进行调查。Antje Neumann 对这件乐器作了射线扫描。我还要感谢大都会艺术博物馆为我于2003年10月在辛辛那提进行乐器调查提供旅费补助。

㉛ 由辛辛那提艺术博物馆管理员 Antje Neumann 进行识别。铅白腻子在17、18世纪的家具维修中经常使用。

㉜ 古典风格的印刷(?)字母含义不明确。“PⅡ”是在单独的一行。标签从右边撕下，左边可能也被

撕下。最后一个字母“F”很不清晰，也可能是“E”。

㉝ 有人认为可能是造假者贴上的标签，但证据不足。

㉞ 其声学系统可用一个圆柱管作简单的模拟，虽然只能得到假设性的结果，却可证明其声学系统类似于阻塞管。只有对辛辛那提乐器进行复制，才能全面衡量其声学特性及音乐演奏的潜力。

㉟ 德国的 Rainer Weber、Bayerbach 的通信。

㊱ 从头部算起，其吹孔开孔处在全长的. 33(纽约乐器)或. 31(辛辛那提乐器)的位置。两个指孔中心(triads)是在总长度的. 69(纽约乐器)或. 49(辛辛那提乐器)。

㊲ 到 1800 年左右，有的蛇形乐器是由木匠制作的。例如 Mainz 的 Wilhelm Schmidt 制作的蛇形乐器，纽约大都会艺术博物馆，编号 S9. 4. 1630。

㊳ Frank P. Bär, "Museum oder Wunderkammer? Die Musik-instrumentensammlung Manfredo Settalas im Mailand des 17. Jahrhunderts", *Für Aug' und Ohr: Musik in Kunst-und Wunderkammern*, ed. by Wilfred Seipel. 维也纳艺术史博物馆展览目录。Kunsthistorisches Museum, Schloβ Ambras, 7 July to 31 October 1999 (Milano: Skira; Wien: Kunsthistorisches Museum, 1999), 59 – 71. 以及 Tyrol 的 Ferdinand 大公乐器目录第 108 – 165 页。

㊴ 关于乐器在歌剧以外的庆典文化中使用的研究还处于起步阶段。如需了解这方面的资源和文献，请参见：Helen Watanabe-O'Kelly & Anne Simon, *Festivals and Ceremonies: A Bibliography of Works Relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe*, 1500 – 1800 (London; New York Mansell, 2000). 其他的文献资源和二次文献应该提到以下标题：Edmund A. Bowles, *Musical Ensembles in Festival Books*, 1500 – 1800: *An Iconographical & Documentary Survey* (Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1989). 我要在此对以下人物表达我的感谢，是他们为我提供了信息：Ian Fenlon (剑桥大学), Edmund A Bowles (Falls Church, Virginia), Renato Meuoci(米兰大学), Beatrix Darmstadter(维也纳艺术史博物馆)。与龙形乐器不同的是，还有一种具有节日庆典作用的乐器，为战斧形制，用于 16 世纪末斯图加特宫廷之中，目前只有文献存世，乐器本身已轶失。

㊵ Alois Maria Nagler, *Theatre Festivals of the Medici*, 1539 – 1637 (New Haven: Yale University Press, 1964), 10.

㊶ 同上，第 19 页。

㊷ Emanuel Winternitz, *Musical Intruments and their Symbolism in Western Art* (New Haven: Yale University Press, 1979), 219-220.

㊸ "Instrument zu plasen, gennant schlangen, 5 stuckh, als ain pasz, 2 tenor, 2 discanten". 转引自 Julius Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente: Beschreibendes Verzeichnis: Kunsthistorisches Museum in Wien*, Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe 3 (Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1920), 13.

㊹ Renato Meucci, "Les serpentini utilisés par Mozart à Milan", *Musique-image-instrument* VI (2004), 180 – 187.

中编

视觉艺术中的音乐表述



罗曼式雕塑的音乐图像学研究:雕刻家作业中的雕像

——哈卡大教堂、圣地亚哥·德·孔波斯代拉大教堂与莱奥的圣·伊西多尔墓

作者:罗萨里奥·阿尔巴雷斯·马蒂内斯[1]
英译:米古安拉·安哥拉·安古伊拉·兰瑟勒
中译:伍维曦
审校:洛 秦

译自:

Rosario Alvarez Martinez,"Music Iconography of Romanesque Sculpture in the Light of Sculptors' Work Procedures: The Jaca Cathedral, Las Platerias in Santiago de Compostela, and San Tsidoro de Leon", *Music in Art* XXVII/1-2(2002), 13-36.

近几十年来,对中世纪音乐诸多要素进行复原的希望(就算这仅是部分的原因)驱使着音乐学家和学者们试图去复制中世纪的乐器——它们被视作逝去的音响的承载者。然而在重新构建的过程中遇到的最大困难在于:几乎不存在有关这些乐器的直接资料;而对于那些较近历史时期的乐器来说,由于实物和相关论著的保存,复原工作就容易得多了。中世纪考古学为某些乐器——或者更确切地说,是为这些乐器的某些形制——提供了一定的信息,但还远不能说是提供了有关所有中世纪乐器各方面的完整知识。因此,在乐器学的研究方面,图像学资料仍然具有基础性的地位,同时,历史或文学文献(偶尔,也包括人类学素材)也是重要佐证。而中世纪的音乐论

---

(1) 作者信息:拉·拉古纳大学,特内里费,桑塔·克鲁兹。

著本身并未提供多少有关乐器的信息。

考虑到上述因素，某些音乐家/乐器制作师投入到了有一定冒险性的、根据中世纪视觉艺术品来复制乐器的尝试中。雕塑因其提供了三维的形象，似乎可信度较高而成为这种复制的基础。这一活动开始于一个世纪之前，当时似乎只是孤立的尝试——例如：奥古斯特·托尔贝克（Auguste Tolbeque，1830～1919）根据莫瓦塞克（Moissac）和亚眠（Amiens）教堂正门的雕塑的复制工作[①]——而现在已经成为集体性的事业。而想要复制圣地亚哥·德·孔波斯代拉大教堂"荣耀之门"（Portico de la Gloria）上的乐器的设想出现在1980年代末期，随后一同得到复制的还有加利西亚（Galicia）和法国的教堂雕塑中的乐器形象。这些活动产生了与这一问题相关的极为丰富的文献，它们帮助音乐家/乐器制作师取得了很大进展。[②]

值得注意的是，这些活动极大地加深了音乐学家/乐器学家和图像学家之间的分歧，因为他们的研究方法完全对立，似乎没有任何共同点。一方面，音乐学家相信：出现在中世纪艺术中的乐器形象可以被视作现实的对应物（至少看起来是写实的，正如圣地亚哥·德·孔波斯代拉教堂荣耀之门所显示得那样）。为了复制这些乐器，他们寻求工艺技师的合作，后者也因此投入到对中世纪木工技术的研究中。另一方面，图像学家却认为：这些造像只是轻微地（或者完全没有）受到当时的实况的影响，如果要复原当时的形状，音乐学家/乐器制作师就必须精确地了解这些造像的细节与本质。后者不应该从造像中寻找对自己有利的证据，而应当批判性地分析这些造像的历史语境。与此同时，图像学家们对这些形象及其传播途径进行了分析，意图从中抽离出中世纪艺术家在刻画音乐场景时的智识和工艺语境，以及他们的雇主的智识环境，最后还有他们生活的社会的普遍心理。此外，图像学家们还根据尽可能多的可以帮助他们建立起乐器形制的样本来核对上述的细节。这样的分析可以提供有用的乐器学信息，但在其实际应用之前，还必须对现存全部资料进行调查。

本文的目的，在于解决对西班牙罗曼式雕塑的音乐图像学分析，同时注入一种与上述研究方式有所不同的视角。我们将关注三个中心性的作品：韦斯卡省的哈卡大教堂（Cathedral of Jaca，Huesca）的立柱、圣地亚哥·德·孔波斯代拉的金饰大门（Las Platerias in Santiago de Compostela）与莱奥的圣·伊西多尔墓（Lamb of San Isidoro in Leon）的立面。这些作品不仅从艺术的角度极为重要，还因为它们和大卫王主题有关的丰富的音乐图像，有助于我们理解罗曼式艺术顶峰时期雕塑家的工作习惯。而晚期罗曼式的柱式——如圣地亚哥·德·孔波斯代拉的荣耀之门则为我们提供了最有趣的

分析实例,并在一定程度上否认了其外在的写实主义——则留待后续的研究。

作为中世纪音乐图像资料的西班牙罗曼式雕塑

由于造像的数量以及雕塑家有时表现乐器的特殊视角,罗曼式雕塑的音乐图像学信息在欧洲中世纪的漫长历史时期中显得十分丰富和独具特色。我们应该认识到:这是中世纪艺术家第一次在雕塑中表现音乐的形象(某些中世纪早期爱尔兰和英国十字架上和皮克特人立柱 Pictish stelae 上的乐器遗迹是例外)。在中世纪的第一阶段(5～10 世纪),音乐的形象几乎只出现于微缩画(miniature)中,而在前罗曼式艺术中几乎找不到任何与音乐有关的信息。即便是在早期罗曼式艺术(10 世纪晚期至 11 世纪的最后三十年)中也很难发现真正和音乐相关的重要素材,因为艺术家的注意力被简朴的客观世界所吸引,只是偶尔出现一些象征性的元素。有关石雕音乐图像的最初记录直到罗曼式艺术的中期才出现(大约从 1075 年开始)。而在晚期罗曼式艺术中这些造像的数量增长了好几倍,[3] 并且于大约 1150 年在伊比利亚半岛的基督教王国中得到了第一次集中呈现。

我们不应忘记,西班牙的文化与艺术在好几个世纪中都与欧洲其他部分隔绝——最初是由于定都于托莱多(Toledo)的西哥特王国的统治,随后则因为北部抵御伊斯兰势力的堡垒的长期坚持,这使其构成了一个重要的、具有自身特点(其中很多要素源自古代世界的晚期)的灿烂的文明中心。在罗曼式艺术出现之初,半岛上的王国们正开始和后卡洛林时代的欧洲接触,因而很容易吸收了在那里正在发展的艺术形式。[4] 这一倾向无疑受到了 11 世纪克吕尼(Cluny)修道院僧侣的传教活动和格里高利七世教皇(Gregory VII)改革热情的助力(后者要求西班牙地区也改用罗马的祈祷礼仪)。罗马礼仪逐渐由东向西传播,[5] 而新的艺术风格和不甚丰富的音乐图像信息的传递也遵循这一方向。

南方的早期罗曼式宗教建筑几乎完全没有雕塑,而在盛期罗曼式阶段,艺术造型的美学与图像学价值[6]——从古代晚期以来逐渐失掉的——还是被重新发现[7],学者们认为其影响到了某种与浅浮雕完美配合的建筑类型的发展。这一时期三种形式的浅浮雕(低、中、高)占有支配地位,完全取代了古代自由站立的雕塑。与这一趋势相随的是,出现了流动的雕刻作坊,这些作坊参与到了从阿拉贡(Aragon)到加利西亚的所有宗教建筑的修建之中。(加泰罗尼亚 Catalonia 在这一时期并无太多营造活动,尽管在前一阶段曾具

有引领地位。)这些为教堂工作的石雕工匠创造了不同的装饰类型和有寓意的场景:教堂与修道院的立柱、墙面、枕梁以及最有特色的由门楣、拱门和墙面石板构成的立面。在这一时期,经济实力和建造者的需求都显著增长,工匠的技艺也更加巧妙,寺庙的雕刻性装饰的数量和复杂度都逐渐增加。

建筑的空间布局限制着艺术家表现的自由,以一种确定的框架制约着他们,同时也挑战着他们的思想、想象力和创新性,并迫使他们适应建筑的设计。这些因素造成一种反自然的艺术(antinaturalistic art),按照华金·亚尔萨(Joaquin Yarza)的观点,这完美地适应了传教士所输入的宗教性题材。用他的话说,传教士"偏好对图像进行知识性解读,只关注其中的意识形态内容;这使得艺术成为一种编码,而绝非再造真实的空间或基于现实的具象形式的意图"[8]。这样一来,人的形象就成为可以随意拉长、缩短、操控、图解甚至几何式呈现或扭曲,而其包含的信息却并无改变。人形上的任何物件(包括乐器)同样可以发生变形或为适应建筑框架、石料的材质或作者的意图而失真。

另一方面,我们也不应忘记,除去那些大艺术家的作品,还存在大量出自一般工匠之手的雕像,其工艺要粗糙得多,而且直接继承自古罗马的传统。在分析罗曼式建筑上的音乐造像的雕刻时,不应忽略其与古罗马传统的联系:尽管中世纪前期伊比利亚半岛局势动荡,但古罗马的传统其实从未中断。[9]

除去这些历史、艺术和实践的前提之外,我们还须检视和艺术作品的主题内容相关的更为智识性的方面;首先,在罗曼式艺术的最后两个阶段,雕塑作品数量与质量的扩张和中世纪早期流行的视觉编码统治地位的丧失有着什么样的关系。[10]基督教信仰的神秘性与圣经叙事的视觉化在主要由修道士和王室书记为少数有限的使用者特意制作的书籍中已早有体现。这一视觉化无疑源自对信仰的最大可能的沉思,其在11世纪的兴盛并非巧合,这一时期人口增长推动了城市的发展,市民阶层开始出现并日渐崛起。这也是为什么雕塑形象——有些偏离了纯粹的装饰性功能——致力于向不识字的群众(他们的教育文化水平与社会经济地位都是很低的)展示宗教语境的内容或灌输道德教训的原因。这些艺术品(尤其是被雕刻在门廊的)于是成为"愚民的圣经"——圣格里高利这样形容图像,并且十分重视它们的教化与戒律功能。[11]然而,尽管某些母题——尤其是那些大教堂内最宏伟的视觉形象——对大多数信众都是易懂的(后者逐渐学会了解码那些常见的图像信息)[12],但毕竟还是存在大量题材含义模糊的浮雕。对于不识字的信众,这些图像的意义并不易解,只能为少数博学的僧侣所诠释。华金·亚尔萨甚至

论及某种精英化和深奥的艺术、某种只为奉献给神的荣光的圣像以及被置于不可能引起信徒沉思之地的图像。[13]

由此，我们需要了解，表达这种图像信息的方式以及负责挑选和设计的人员是怎样的。尽管在现在人的角度视之觉得奇怪，但罗曼式艺术雕刻家并不负责设计自己的雕塑，设计者的角色是由教堂的建造者（雇主）承担的，后者甚至对最小的细节（诸如主题的位置、衣饰的飘动或色彩的选择）都予以过问。[14]一切都在建造活动发起者的控制之中，他们是作品最终的订货人和付款人，也是艺术家的挑选者。就宗教建筑而言，这些建造发起者自然是教士，后者是唯一拥有这一任务所需要的教育背景的阶层。雕刻家只负责造像的物质形式的实现，他可以和雇主讨论将选定的雕刻题材置于建筑框架的最好的方式。艺术家工作完全为教士服务，并遵循后者的内容指示，就算他们的教育程度还远不足以理解造像所要传达出的寓意。[15]在罗曼式艺术的中期，教士和雕刻者共同从最风格化和最新式的装饰手段（光亮度、象牙）及古代雕刻作品（古代基督徒像、甚至异教石棺）中寻求灵感。[16]我们还应该记住，这些图像会从一件作品传播到另一件上（整体或局部），会为了适应新的艺术作品而被变形或混合。只有最优秀的艺术家才能独立地构思 *ex novo*（全新的）作品，即便如此，他们的思想还是会受到那些曾见的图像的影响。在一个"原创性"这一概念还根本不存在的年代，在音乐创作领域运用的集成性实践（centonization practice）的技术，也不可能与造型艺术相关联。

无疑，所有这些观念在这一时期的音乐图像中应该都有所体现。在乐器学上，美术形象是有关尤其演奏特性的唯一的信息来源。我们对 11 和 12 世纪伊比利亚半岛北部基督教地区的乐器的了解都来自对视觉艺术品的检视，这为我们提供了乐器的地理位置、特征，军事、政治功能以及宗教元素的信息。为此，我们必须考虑到指引教士们在建设教堂时设计图像内容的神学和理论思想。最后，我们还必须记住，罗曼式雕刻家在描绘一组选定的乐器时，经常吸取其他资源和根据自身口味加以变化的特殊工作习惯。

审视那些在约 125 年之间雕刻的乐器后，我们可以划分出两个时段。第一阶段，对应着罗曼式艺术的高峰，乐器的类型和数量都相当有限。我们可以在建筑的元素中首先发现装饰性的乐器雕刻图案，例如柱式和教堂与修道院墙上的铭牌（莱奥的圣·伊西多尔教堂的主立面、圣地亚哥·德·孔波斯代拉大教堂、桑托·多明戈·德·西洛斯 Santo Domingo de Silos）修道院。在 11 世纪晚期，门楣上开始出现装饰，其中也有乐器（例如莫瓦萨克的修道院教堂）。不过门楣上的乐器在伊比利亚半岛出现则较晚。其中的乐器类型在第一阶段有拜占庭里拉（guigues）、两种类型的竖琴（一种有垂直的

边，另一种有雕刻的柱）、竖琴-基萨拉（harp-cithara）、方形索尔特里琴、短号角与长号角、双簧管式的木管乐器、排箫、一些管风琴和圆框的鼓。这时所雕刻的大量乐器都源自拜占庭，伊斯兰背景的乐器还看不到。

在第二个阶段（12 世纪后半叶），即罗曼式艺术的晚期，乐器的数量和类型增长了几倍。带有乐器的场景仍然出现在前述的建筑元素中，此外也见于立面的拱门装饰和作为雕刻装饰的新框架的建筑物的枕梁。在前面提到的乐器之外，还新出现了这些乐器的变体与一些新类型。在竖琴类乐器中，出现了一种方形的和一种带雕刻柱与雕刻弦轴箱的新类型。竖琴-基萨拉变得更为多见，双索尔特里琴（double psaltery）也出现了。此外还出现了体鸣乐器（idiophone）和弓弦乐器——提琴（fiddle）、八面提琴和轮擦提琴（organistrum）。除去起源于欧洲的乐器之外，也有一些种类来自东方文化：波斯“桑图尔”（santur）和埃及“加卢姆”（qanum）式的伊斯兰基萨尔、有长颈的中亚“劳德”laud（中世纪“吉他”）、阿拉伯小号（anafil）、“阿尔波格”（albogue）、方框鼓和铃舌。乐器造型的数量的逐步增长一方面是由于每一类乐器在使用中的增加与多样化，另一方面也是因为对于选择它们来图示特定的宗教题材的观念的进步。

哈卡大教堂的音乐图像学

这座建于 11 世纪最后 30 年的建筑[17]，是中世纪西班牙教堂中最早在两个立柱上雕刻乐器图像的。这些造像有几种来源，属于活动在哈卡的最早的工艺作坊的系列作品。其古典式的感受力一直吸引着艺术史学家的注意力，霍斯特·布雷德坎普（Horst Bredekamp）甚至认为，11 世纪最后 25 年的西班牙对古代形式的接受超越了 12 世纪出现的一切的大胆的原创性。[18]伊西德罗·班戈（Isidro Bango）则解释说，“哈卡大教堂的立柱显示出某种从古代模范中寻求灵感，但以对人的形象与姿态的新观念为基础的探索”，因此将这种风格称为“古代式”（antiquizante）。[19]

哈卡大教堂柱头上的形象完美地与柱头的基座融合并完全依照罗马雕塑的式样，这从人像的纤细比例与对衣饰及其飘动的处理上可以得到证明。与哈卡大教堂的雕塑类似的是帕伦西亚（Palencia）的弗洛米斯塔（Fromosta）教堂的例子，正如塞拉芬·莫拉勒霍（Serafin Moralejo）曾经认为的那样，弗洛米斯塔的一个柱头的模板是来自维西洛斯（Husillos）的一座石棺（现藏于马德里的国立考古博物馆 Museo Arqueologico Nacional），[20]如果哈卡大教堂也曾从这一地区的某个古代石棺上获得模板，是完全有可能的。

我们将通过对其第一个柱头的分析来证明这一点。

雕有带翼天使演奏提比亚管(*tibia*)的廊

这柱上的图像是很难解释的，学者们曾认为其中包含着“灵魂在天堂的河中得到净化；其中之一（在波浪形纹饰中的裸体）被一位左手拾起肖姆管（Shawms，以免在水中弄湿）、同时伸直右臂开路的年轻人引领；在角落里，有一人蹲着，吹着一只双管长笛（double flute），另外两个在相对嬉闹”[21]。观察这个柱头后，我们发现安格尔·卡内拉斯·洛佩斯（Angel Canellas Lopez）和安格尔·圣·文森特（Angel San Vicente）对最后两个形象的描述与事实并不相符，因为柱头是完全对称的，两个场景是完全一样的，吹奏着相同类型的木管乐器，没有任何迹象表明他们在嬉闹。除去这些形象，在柱头正面的两个上方角落，我们可以发现两个动物的头（可能是熊）半隐在天使的翼中[图1]。



图1　哈卡大教堂，雕有带翼天使演奏 *tibia* 的廊柱（11世纪后30年）

如果我们同意将两个位于中心的形象解释为在天堂的河中接受净化的灵魂，而蹲下的天使很可能意味着地上生命的终结和新生命的开始，[22]就会感到，这意味着获得拣选的灵魂在超越了魔鬼的力量(很可能正是熊头所象征的)后，正等待神圣的生命的降临。[23]天使吹奏着带锥和分开的管身的双管乐器是有些奇特的。分析这些乐器的学者认为它们是长笛，[24]或者是中世纪的双管肖姆。[25]后一种解释似要靠谱一些，尽管在我们看来仍是错误的，因为在中世纪只出现过单管身的肖姆管。罕见的、有着两个管身的肖姆管的例证来自于十分久远的年代，它们很可能成为古罗马晚期造型艺术的模板。因此，我们认为，哈卡大教堂的造像表现的是罗马提比亚管这种古代的双管肖姆，这种乐器在古希腊(希腊人称其为阿夫洛斯管 aulos)和罗马文化中占有重要地位。正如通行的看法，这种乐器在宴会、剧场或宗教仪式中运用，但在葬礼中也会出现(在好几处罗马石棺上有此造像)。一个提比亚管的乐队出现在公元 1 世纪末的阿米特鲁姆(Amiternum)石棺上(包存在阿基雷阿 Aguileia 的国立博物馆 Museo Civico 中)。[26]因此，哈卡大教堂的创造者，除去模拟他在本地见到的古罗马石棺上的人物形象外，也复制了古代提比亚管的造型，这些石棺上表现的这种乐器的葬礼意味，可以和这些小天使的寓意相联系，后者以其由提比亚管表达的悲伤，象征着从尘世向永生的过渡。这一音乐题材在罗曼式艺术中是不常见的，而其他的包含着音乐内容的圣经题材却更加容易被选择。

南廊柱头上被音乐家所环绕的大卫

许多学者都对这柱上丰富的音乐图像倍加重视：除去这位圣经上的君王，还有出现在柱头三面的 11 位音乐家(该柱并非独立，而是依附在墙上)。立柱位于南立面的圆柱拱廊，拱廊建于 18 世纪，被七根取自教堂不同部分的罗曼式柱头所装点。[27]有些学者认为，这根有大卫王的立柱曾经属于大教堂中在 1514 年被毁的高处拱廊的合唱席，[28]这一说法看似解释了柱上为何会有极其丰富的音乐内涵。

在柱的正面雕刻着坐在宝座上的头戴冠冕的大卫王；他的手、脚和狮子的头、爪相接，这象征着大卫对百兽(寓指魔鬼)的主宰[图 2]。[29]这一造型在圣地亚哥・德・孔波斯代拉大教堂的门上也可以看到。大卫正在弹奏拜占庭里拉(guigue)，两侧各有一位站立的音乐家，分别在弹奏方形基萨尔和竖琴。立柱的侧面是一群从位置聚在一起的音乐家，分别手持管风琴、希腊式的拨弦里拉、两支排箫、一支长号角和三支短号角以及一支双簧管形的吹管

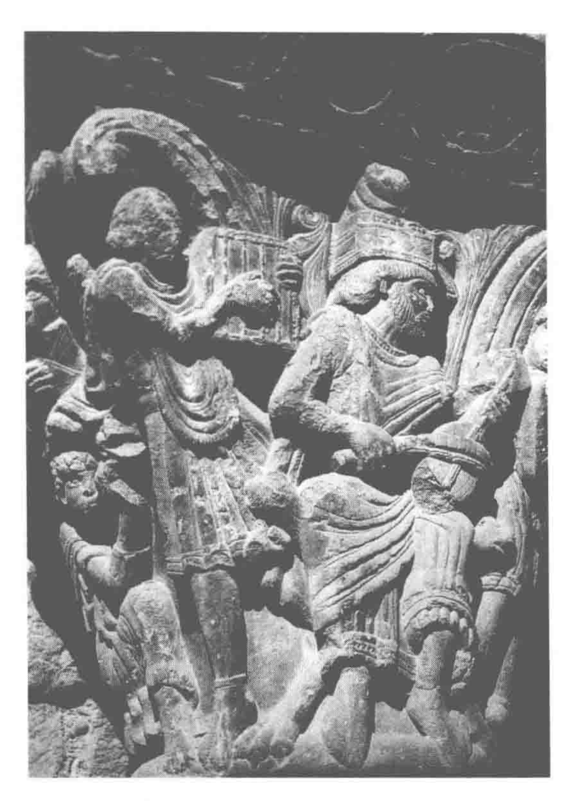


图 2 哈卡大教堂，南门廊柱正面弹奏拜占庭里拉的大卫王造像，其身后有另一位演奏方形索尔特里琴（*psalterium quadratum*）的音乐家（11 世纪最后 30 年）。

乐器[图 3、4]。这些造像反映了雕刻家高超的技艺，以及在有限空间内分配如此众多形象并使他们及其乐器呈现出独立性的过人能力。然而，在形式的准确上，他并未表现出同样的完美，[30]这通过对乐器造型的分析可以获知。

大卫王因其和基督的联系（大卫是基督的祖先）在整个中世纪都是十分流行的题材。根据《新约·马太福音》开头对于耶稣世系的记述，基督和童贞女玛利亚都是大卫王的后裔。尽管对神学家来说，这是大卫最令人感兴趣的，但后者的音乐才能却无疑是中世纪图像中流传得最广泛的方面。无论是在拜占庭帝国还是西欧神圣罗马帝国，作为诗人、《旧约·诗篇》的据称作者和礼拜仪式的重要组织者的大卫（特别见于《旧约·历代志》的上卷）都是最受青睐的图像母题。在东罗马帝国，《诗篇》是少数包含大量有关乐器的描述并为艺术创作提供参考依据的文献。在中世纪前期的西部帝国，情况也是一样，只是从 12 世纪之后（也就是罗曼式艺术全面发展的时期）有所改变。





图3、图4 哈卡大教堂，一根南廊柱的正面与右侧，刻画了手持竖琴、号角、排箫与双簧管型乐器的音乐家(11世纪后30年)。

在卡洛林王朝统治时期，大卫造像的盛行有几点有利的历史因素，其中之一是《旧约》的重要影响，它比《新约》更能吻合这一时期的社会形势与心理状况。因为此时，基督教还未在整个西欧完全根深蒂固，法兰克诸王的中央政权在统一整个基督教世界时也需要教士的鼎力支持。在虔敬的气氛中，教会宣称自己为"上帝的子民"和诸王的耶路撒冷，宗教领袖们对人民有着特别的吸引力，对礼拜仪式极端重视，以至于卡洛林时代被称为"礼拜的文明"。[31]因而可以顺理成章地认为，这造成了对合乎礼拜仪式的文本的需要，而诵读《诗篇》在仪式中占据了特别重要的地位。查理大帝及其幕僚对经文与圣咏的规范的关切——这在音乐史上的意义不言而喻——十分直接地影响到乐器的图像学状况，位于卡洛林统治中心的宫廷与修院的文书(scriptoria)制作了大量富于插图的抄本。其中最多见的是《圣经》——抄写者们尝试将那些经文中最动人的叙事性段落视觉化，犹如那些和大卫生平有关的内容——与《诗篇》。

这位《圣经》中的贤王对宫廷贵族的重要性也需要强调。查理大帝本人就被比喻为大卫，阿尔昆[(1)]总是称他为"大卫"、"上帝的选择"或"礼拜的恢

(1) 译者注：约克的阿尔昆(Alcuin of York，约740－804)，中世纪前期英国神学家。

复者”。[32]因而在宫廷中,如果查理被图像表现为被音乐家所环绕的大卫,是不足为奇的。

还有一些因素推动了这一《圣经》君王的造像的大量增长。不过,在有关大卫王的图像中可以发现几种情况:表现作为历史人物的大卫,反映《诗篇》中的大卫以及作为音乐的人格化形象的大卫。[33]就历史人物的大卫而言,他生平的几个时期是经常被表现的:从青年时代没有胡须、手持弦乐器的形象,到称王后被音乐家所簇拥、在约柜前起舞的场景。除去《旧约·列王纪》中的这些历史场景外,取材于《诗篇》的大卫形象变得更加丰富。正如我们所知,《诗篇》是中世纪最受重视和最常被讨论的经典之一,其中许多篇章都被配图的事实可以解释,众多大卫与他的音乐家手持乐器的形象为何同时见于拜占庭(那里始创了这些丰富的视觉形象)[34]与西欧。从一开始,图像就伴随着教堂每日的八个礼拜时段的前后,而 150 首诗篇被分配在这些时段中。考虑到那些包含了最为丰富的《诗篇》内容的大卫题材的象牙牌匾,就不难理解为什么如此众多的成套的乐器形象反映在中世纪初期与中期的视觉图像中。[35]

罗曼式雕塑在表现大卫形象时运用了多种模板作为灵感素材,哈卡大教堂立柱的设计者作为第一流的雕塑大师遵循了这一惯例。在论及这一立柱时,华金·亚尔萨强调指出,其题材性受到了卡洛林时期微缩画的影响。[36]而我们认为,这一关联性不仅存在于题材上,雕塑中对于乐器的选择与刻画也是以微缩画为蓝本的;即使不是完全取法于卡洛林手抄本中的图像,至少也从一些后卡洛林时代的艺术或者拜占庭手稿中吸取了养料。

在分析乐器之前,让我们再考察一下立柱的核心母题:在将约柜安放在耶路撒冷之后,大卫带头唱起了赞美神的颂歌,他也命令利未人(1)和祭司们(亚萨、撒迦利亚、耶歇、示米拉末、玛他提雅、以利押、比拿雅、俄别以东、耶利与雅哈悉(2)在亚萨的带领下歌唱和演奏乐器以娱神。极为值得注意的是,哈卡大教堂柱上音乐家的数量与《旧约·历代志上》(16,4-8)所提到的完全吻合。这些歌后来出现在了 *laudate* (赞美)《诗篇》中,其中最著名的是提到了乐器的第 150 首。在《旧约》的这些篇章中提到了好几种乐器(分属四个类型(3):大号(tuba)、基萨拉、索尔特里琴(psalterium)、里拉、鼓(tympanum)与钹(cymbalum),我们可以将它们总称为“乐器”(organum),按照圣奥

(1) 译者注:利未人是以色列人中专司祭祀的宗族,参见《旧约·利未记》。
(2) 译者注:译名依据中国基督教协会新标点修订本《圣经》。
(3) 译者注:指体鸣、膜鸣、弦鸣、气鸣四种类型。

古斯丁对《诗篇》第56首的注释，这个术语在《诗篇》中可以指称任何乐器。然而，在中世纪的中期，由于原来的总称含义已经无人知晓了，这个词的字面意思有好几种(例如：哈卡柱上出现的真正的“管风琴”)。正如提尔曼·西巴斯(Tilman Seebass)曾经指出的那样：这种在文字和图像上出现的多种多样的乐器，其目的是为了表达对全能的神的最高的赞美。[37]

我们还要提到，被用来作为柱头雕刻主题背景的文本是“*Vetus Latina hispana*”，也就是13世纪之前在伊比利亚半岛北部基督教王国使用的《诗篇》文本的拉丁文形式。该版本与《诗篇》其他几个版本(例如：高卢本和罗马本)的差异并未影响到对乐器的指涉，我们对此已作过证明。[38]

尽管《诗篇》提到了四种类型的乐器，哈卡大教堂及其建造者却只选择了弦鸣乐器和气鸣乐器来刻画，这种和《诗篇》描述的背离是我们难于解释的。[39]这种对乐器的有限选择，可能是由于当时的乐器本身非常贫乏所致。提尔曼·西巴斯认为哈卡的艺术家是根据他们那时的音乐实践来进行选择的，[40]但这一结论还没有得到完全证实。

无可置疑的是，《圣经》中大卫的乐器是一件弦鸣乐器，但术语“基萨拉”、“里拉”和“瑟”(nablum)被中世纪雕塑家以好几种不同的形式来诠释。在圣哲罗姆(St. Jerome)翻译的拉丁文《圣经》中，涉及大卫的好些段落都用到了这些术语。虽然希腊/罗马的基萨拉、克鲁(crwth)(1)、竖琴、三角形和方形的象征性乐器以及竖琴-基萨拉都曾出现在9～12世纪的大卫手中，哈卡大教堂柱头的设计者却选择了拜占庭里拉这一在当时时髦的弓奏气鸣乐器(bowed aerophone)(2)，这一源自东方的品种在东、西罗马帝国交聘频繁的卡洛林时代可能被改造成了一种拨弦乐器。正如许多微缩画(如《埃斯科利亚和赫罗纳注疏本》(the Beatus of El Escorial and Gerona)和浮雕所示，弓奏乐器在10世纪之后几乎传遍了整个西方。库尔特·萨克斯认为，在12世纪末，这一类型对椭圆提琴(oval fiddle)的形成具有贡献。[41]不过，我认为在这一过程中，还有另一来自小亚细亚的弦鸣乐器起了重要作用，这在当时的塑像中有所体现。[42]不过，这件希腊乐器的形象仅见于13世纪的伊比利亚半岛，因为它后来被更有音乐潜能的椭圆小提琴所替代。从梨形变为椭圆形以及琴颈独立于音箱的演进，可以在始建于12世纪后半叶的西班牙东北部里珀尔(Ripoll)修道院教堂门廊上的几件侵蚀浮雕上发现。

和上述这些更为常见的气鸣乐器相比，在罗曼式艺术中，手持拜占庭里

(1) 译者注：中世纪威尔士的一种六弦弓奏里拉。
(2) 译者注：原文如此，似应为 chordophone。

拉的大卫形象并不多见。这种手持弓形乐器的大卫形像很可能是源自拜占庭,来自这一地区的赞美诗篇中也有类似的描述,例如曾经属于潘塔纳沙修道院(梵蒂冈福音图书馆 Biblioteca Apostolica Vaticana,MS graecus 752, fol. 5;1059 年写本)和耶路撒冷圣十字修道院(法国国家图书馆,MS Provincial,suool. gr. 1335,12 世纪写本)的诗篇集。[43]在西方也有少量大卫弹奏里拉的形象:例如莱奥的圣·伊西多尔墓的立面、圣地亚哥·德·孔波斯代拉大教堂正门、圣塞尔南·德·图卢兹(St. Sernin de Toulouse)教堂、利摩日圣马夏尔修道院的一份奥古斯丁对《诗篇》的评注的插图(法国国家图书馆, MS Latin 1987,fol. 217v,1080 年写本),[44]以及《苏瓦涅诗篇》(The Psalter of Soignies)(埃瑙 Hainaut;国立莱比锡大学,cod. 774,fol. 30v,11 世纪后半叶)。[45]不过,在 11 世纪的微缩画中大量出现的这一弓奏弦鸣乐器的图像中,该乐器不仅出现在这位国王音乐家之手,也同样出现于《启示录》中的长老们之手。

哈卡大教堂的希腊式里拉与莱奥的圣·伊西多尔墓立面以及桑托·多明戈·德·西洛斯修道院(Santo Domingo de Silos,1095～1108)下寺"《启示录》中的长老"柱上的大卫及其随从演奏的里拉几乎是同时代的产物。[46]然而,这种弦鸣乐器的共鸣箱是梨形的圆状,从琴颈延伸出音箱(整件乐器由单块木材制作)。这一形制从前述的例证以及这一时期的众多浮雕与微缩画中可以得到印证。但是在哈卡大教堂,乐器的音箱尽管是凸出的,却显示出与众不同的椭圆形及清晰固定的琴颈和菱形的大弦轴箱[图 2]。尽管雕塑家展现出了创造性的立意,[47]但仍然因为缺乏塑形的技巧,而只能以自己的理解来模仿微缩画,这在一定程度上背离了实际。我们不应忘记,罗曼式雕塑家在工作时并无纸上的初稿或草图,而是直接在石材上画线条,最后就开凿了。开工前的意图在落实过程中可能会有偏差,[48]这很可能导致造型的变化。造像上乐器的弦数与实际相符,但却收结于扁平弦轴箱的中心,而没有固定的弦轴和系弦板(tailpieces)。雕刻家也没有注意到应该雕出音孔,后者似乎被厚重的琴弓掩盖住了。根据现有图像,拜占庭里拉的琴颈有时是独立于音箱的,而音箱有时会比梨形更接近椭圆,例如《安格尔诗篇》(Angers Psalter)手稿中的里拉是用拨子竖直弹奏的(亚眠,省立图书馆,MS Fonds Escalopier 2,fol. 11,11 世纪晚期),[49]而在哈巴努斯·毛鲁斯[(1)]的《论宇宙》(De Universo)的手稿中(lib. XVIII,第四章,444 页),这一乐器也呈现

(1) 译者注:Hrabanus Maurus,约 780～856,中世纪前期法兰克本尼迪克僧团修道士、神学家,曾任美因茨大主教。

出拨弦乐器的形状(蒙特卡西诺 Montecassino,修道院图书馆,MS1896;1023 年写本)。[50]

在另一方面,哈卡大教堂立柱上的乐器是按照东方式的手法演奏的,即被竖直地置于音乐家的左腿上。(而欧洲的希腊式里拉在演奏时是置于肩上的,图像资料显示拜占庭里拉对这两种方式都加以运用。)同时,厚重的琴弓则像西方里拉那样和内侧的掌形物(palm inwards)一起。雕塑家在从几种不同的资源中取材时,并未注意到这不一致处。在一处小型拜占庭象牙盒上的浅浮雕上(10 世纪晚期或 11 世纪初期,佛罗伦萨巴尔格罗国家博物馆 Museo Nazionale Bargello,编号 Carrand Coll. 26),[51]我们可以看到与哈卡造像类似的演奏姿势与相同的椭圆音箱的里拉,但却没有弦轴箱。不过,在这处造像上,弓的位置正确地与外侧的掌形物相接。按照西方形式用弓演奏里拉的图像可见于前述的利摩日圣马夏尔修道院圣奥古斯丁《诗篇评注》手稿的卷首画(法国国家图书馆,MS Latin 1987, fol. 217v,1080 年写本),以及一部莱茵兰地区的插图本《圣经》(波美斯菲尔登 Pommersfelden 朔波恩斯赫伯爵图书馆 Gräflich Schönbornsche Bibliothek,MS 334,olim 2777,fol. 148v;约 1070 年写本。)[52]

除了大卫的拜占庭里拉之外,雕塑家还在立柱的左面加入了另一件同类型的乐器[图 3]。一位音乐家用左手握住琴颈,而右手手指拨动一根琴弦。这一乐器被竖直放置,这大约是因为空间有限,只能采取这一方式。这种位置很像 1000 年后的爵士乐低音提琴手的演奏姿势。艺术家在此省略了弦轴箱,后者大约是扁平和菱形的,与大卫手中的里拉近似,也来自于拜占庭,而不是像阿拉伯里拉的弦轴箱那样是向后弯曲。那些绘有用拨子而非琴弓演奏的里拉的微缩画(例如亚眠省立图书馆的《安格尔诗篇》以及蒙特卡西诺图书馆哈巴努斯·毛鲁斯的《论宇宙》)证实,这件乐器有好几种不同的演奏技术,有点像后来的比韦拉(vihuela)[(1)]。这些弦鸣乐器——不管是拉弓的还是用拨子的——很有可能被有意地用来指代《历代志》上卷中的“lyra”这一术语,因为雕塑家们知道起源于古代的乐器中哪些在中世纪被运用着。

在这位音乐家下面,另一位乐手在演奏一架有着风室(wind chest)小型管风琴,乐器背朝观者[图 3]。七根高低错落的音管一字排开,而最高音的那根位于演奏者的右手边。紧靠风箱的是两支呈“V”字形反向排列的锥形物,这似乎是形象地指代两支固定风室的木杆,就如同在一些 11 和 12 世纪

(1) 译者注:即西班牙六弦琉特琴。

的微缩画中看到的那样。由于乐器背对着观者，雕塑家避免了对开闭进气口(air intake)的“支架”(braces)描绘。这种“支架”是一种原始的琴键，位于管风琴的前部，很难在石料上(尤其是在如此有限的空间中)雕刻和描绘。这些都表明雕塑家对这一乐器是有所了解的。由于指导图像创作的教士的错误，这一高度指示性的管风琴似乎被用来指代《诗篇》第150首和《历代志》上卷(XVI，5)中的“organ”这一术语，而这一多管式乐器在《诗篇》的时代还不存在。这一气鸣乐器的图像是相当独特的，因为一般说来，这在13世纪之前的雕塑中很少见到。尽管在微缩画中有一些实例，但还是相当稀罕的；除去卡洛林时代的乌德勒支和斯图加特的《诗篇》写本外，我们还要提到波美斯菲尔登的《诗篇》和另一个11世纪晚期的例子，都显示出和哈卡的乐器以及西铎修道院(CÎteaux)的第三任主持埃蒂安·哈尔丁(Etienne Harding)的《诗篇》(第戎，省立图书馆，MS12－14，fol. 13v)[53]中描绘的共同的特征。

在立柱的左面雕有一支号角和一支排箫，在右面则有两支号角和另一支排箫[图3－5]。由于这两件乐器往往和田园场景相联系，排箫并不常出现在大卫称王的图景中。一个与之类似的图像见于圣日尔曼·德·普雷(Saint-Germain-des-Prés)《诗篇》中(藏于法国国家图书馆，MS latin 11550，fol. 7v)，在这个例子中排箫被一个木质边框所围绕，而在哈卡的雕像中也可以看到一个相似的、以对角线装饰的边框。在12世纪的里珀尔教堂立面上，这一乐器被塑造为没有任何边饰的一排管子，另一种类型的排箫则见于罗达(Roda)《圣经》写本(法国国家图书馆，MS latin 6，fol. 64v，约1000年左右)。

至于犹太肖法号角(Jewish shofar)——一种在耶路撒冷神庙祭祀和犹太人社会的重要事件中都十分常见的气鸣乐器——在与大卫有关的几乎所有图像中都可以发现。这一乐器具有多种功能，既可作为军乐器(例如《圣经·约书亚记》VI－21所载的杰里科城之劫的著名故事)，也可用于宗教场合。肖法号角特别与献祭相联系，因为根据一个犹太人的传说，这件乐器源自亚伯拉罕用来代替他儿子以撒献祭的公羊的羊角。而在其他一些场合，利未人吹响肖法号角以庆祝新月节、赎罪日和禧年(Jubilee Years)，并且也在斋日(fasting days)中吹奏。其响亮刺耳的乐音完全受到《塔木德经》(Talmud)[(1)]的规范，后者同样规定了可以使用的号角的类型：野山羊角是可以使用的，牛角则被禁用。在犹太人流散社团中，肖法号角也承担了犹太

(1) 译者注：《塔木德经》是公元前2～公元5世纪之间形成的犹太人有关律法、习俗及传统的经典汇编。

会堂独奏乐器的角色。[54]中世纪图像的创作者们深知肖法作为圣经乐器的特性,并以其刻画《旧约》中的某些片断(尤其是与负责神庙祭礼的大卫王有关的)。因此,《诗篇》和《圣经》插图中的肖法形象总是在提到它的篇章出现,正如都产生于1000年左右的西班牙罗达(法国国家图书馆,MS latin 6,fol. 64v)和里珀尔(梵蒂冈福音图书馆 Biblioteca Apostolica Vaticana,MS latin 5729,fols. 82 与 227v)写本中的好些例证所示。

中世纪的号角有好几种功能,诸如在战争、狩猎或村庄中发出信号,雕塑家对此也十分了解。当时的图像显示,某些号角甚至有音孔(近于原始短号)。然而,哈卡立柱上不同尺寸的号角很明显是指《圣经》中的肖法号,拉丁文本的《圣经》有时也用“tuba”和“buccina”(1)的术语来指代。而哈卡的雕塑作品很可能是受到《历代志》上卷和《诗篇》第150首的启发。与之类似具有象征意味的另一个同时代作品是出自最早的工艺作坊(1095～1108)的桑托·多明戈·德·西洛斯修道院下寺的“圣托马斯的疑惑”(Doubt of St. Thomas),其中号角和框鼓被用来象征耶路撒冷的古代神庙。[55]

为了展示出这件古老的犹太气鸣乐器的魅力,并试图显示可以用作肖法号的号角的多样性,哈卡雕塑家允许自己(或者是被允许)有些异想天开。他刻上一种有着角管的厚重号角,其螺旋式的气口很像山羊角(某种比利牛斯北山羊)的纹路[图5]。这是我们在全部中世纪艺术中仅见的如此怪异而庞大的号角,其原型很可能是某种靠近比利牛斯山的哈卡地区的乐器。从管身最厚大(而非最轻薄)的部位吹奏的方式十分罕见,我们有理由猜测其吹口与常见的号角吹口大相径庭,而是某种特殊的带有小斜边和几个旋律音孔的角笛(hornflute)吹口。和其下方的双簧式乐器一样,其音孔隐藏在演奏者的左手之后。因此,这种乐器很可能就是自中世纪晚期以来在欧洲好些地方广为流传的角笛,[56]即便造像本身出现于11世纪。如果采用塞巴斯蒂安·维尔东(Sebastian Virdung)的《音乐精义》(*Musica Getutscht*, 1511)中的术语,这一乐器应该被视为“羊角号”(Gemschorn)的一类。还有一种类似的乐器曾见于意大利的几个地区,[57]尽管所有现存的实例都属于常见的牛角号类型。

在这件古怪的气鸣乐器之下是另一件在文献中被同时作为长笛[58]和双簧类[59]提到的乐器。从其吹口和单锥体管身判断,这很可能是一件双簧类气鸣乐器。近似的例子(尽管是圆柱体管身)可以在法国国家图书馆11世纪的一份写本中发现(Latin 1118,fol. 107v),可参见提尔曼·西巴斯的专著;[60]在

(1) 译者注:“布西纳号”是一种古罗马的金属管乐器。



图5　哈卡大教堂，一根南廊柱的右侧；手持号角、排箫与双簧管型乐器的音乐家（11世纪后30年）。

法国波旁·德·阿尔康波尔（Bourbon d'Arcambault）的圣乔治教区教堂（Saint George parish church）的以及建于12世纪初的坎特伯雷大教堂中的立柱上也有体现。出现在《圣经》文献中的任何暗示这一气鸣乐器（或指排箫）的术语都可以作为其素材基础；因此，这一乐器应该是对这些术语的某种自由的视觉诠释。

下面我们对立柱正面的两件音乐家手中的乐器加以分析，它们清晰地反映出潜藏在雕塑家的艺术观中的、来自于广阔的人文教育背景的理念。

事实上，大卫像两侧的这两件乐器——一件方形基萨拉和一件有着常见的三角形外廓的竖琴——都是气鸣类的[图2、4]。它们的出现并非出自想象，而是在卡洛林时期和《诗篇》有关的文献和教父文学中已被提及（尤其是曾被错误地归在圣哲罗姆名下的所谓《达尔达努斯之信》Letter to Dardanus[61]和出自哈巴努斯·毛鲁斯之手的、写于842～847年的百科全书式著作《论宇宙》Lib. XVIII，4）。这两种著作在随后的几个世纪中都广为流传。

《达尔达努斯之信》是一篇讨论音乐分类的文献(*De diversis generibus musicorum*),其中保留了一些对《诗篇》和塞维尔的圣伊西多尔(St. Isidore of Seville)的《词源》(*Etymologiae*)的古代评论。这篇文献在中世纪极为普及,在9～15世纪之间的现存的抄本就有75份以上,其中包含了许多乐器的想象图形。毛鲁斯本人也将其中的部分内容收入了其百科全书中《论音乐》(*De musica et partibus eius*)的章节,此外该著作还作为对《诗篇》的介绍出现在有关音乐理论的选集写本中。[62]这两种著作中都提到了象征圣三一的24弦的三角形"psalterium"(索尔特里琴),根据毛鲁斯的理解,这件乐器也象征了《启示录》中的24位长老的歌声。[63]

事实上,这些文献延续了《诗篇》乐器的世俗传统的象征意味。这一传统从基督教希腊化和拉丁化的最初几个世纪的教会作家那里就开始了,后者试图调整诗篇中题献给大卫王的乐器的形式,主要是由于基督教徒认为乐器是异教的和不道德的而欲将其从礼拜仪式中驱逐出去的原因。正因于此,某些东方教会的教父作者在评注《诗篇》时提到了索尔特里琴和基萨拉的区别:前者的音箱位于上部,暗指小亚细亚的直角竖琴(vertical angular harp),而后者的音箱却位于乐器下部。这样的描述似乎源于超出简单的乐器意义之外的隐喻性解释。同样,西部教会的著作家虽然对于东方教父所描述的乐器并无清晰的认识,却仍然接受了这一解释。站在这两个世界的边界上的人是圣哲罗姆(他代表者西方作者中的异数),在他之后是圣奥古斯丁、阿基坦的普罗斯佩鲁斯(Prosperus of Aquitania)、卡西奥多鲁斯(Casiodorus)、里昂的欧歇里乌斯(Eucherius of Lyon)、圣格里高利一世大教皇、塞维尔的圣伊西多尔、圣高尔修道院的诺特克·特托尼库斯(Notker Teutonicus of St. Gall),以及胡安·吉尔·德·萨莫拉(Juan Gil de Zamora)。所有这些著作家的解释都倾向于某种文学性的理解,而远离了对古代世界的乐器学研究。许多作者认为,这两件乐器(索尔特里琴和基萨拉琴)的外形都是希腊字母德尔塔"Δ"的形状,并强调其对圣三位一体的神秘象征意味。正如我们所见,在哈巴努斯·毛鲁斯和随后的诺特克·特托尼库斯的著述中都这样提及。诺特克(卒于11世纪)在他对《诗篇》第130首的注解中抱怨,游吟歌手篡改了"古代的"三角形索尔特里琴,他们加上了更多的弦,称其为"洛塔"(*rotta*),从而改变了其神圣的形制。[64]

哈巴努斯·毛鲁斯还提到《诗篇》第54首中的另一种类型的索尔特里琴,即有10根弦的方形索尔特里。[65]这一弦数代表摩西十戒,其象征意义来自卡西奥多鲁斯的《论音乐》(*De musica*)和圣伊西多尔的《词源》第22章。

这些出自早期教父评注《诗篇》的卡洛林时期的文献中对乐器的描述,

对艺术家及其赞助人试图根据文字中的描述再造乐器形象、具像其三角形或方形的外廓或是琴弦的象征性数目的艺术活动造成了极大的误导。在一些文字描写中，乐器形制可靠证据的缺失，告诫我们要留意其与事实的背离，因为这是对文本的不正确的解释的产物，但由于其神圣的象征意义，又无人敢加以厘正。卡洛林文艺复兴时期对《诗篇》或《圣经》的图解，使一些臆想性的乐器被加诸于大卫及其音乐家甚至《启示录》中的长老的造像之上。[66]例如在秃子查理（Charles the Bald）的《圣经》写本中，大卫手持一把出自想象的、几乎是等边三角形的索尔特里琴（法国国家图书馆，MS latin 1，fol. 215v，约 850 年）；而在安格尔《诗篇》中，大卫却拿着一把厚框的方形索尔特里琴（省立图书馆，MS 18，fol. 13，9 世纪中期）。除去那些采用两种类型之一的图像外，好些拜占庭和欧洲的微缩画（甚至于较晚近的例子）都是同时出现两种形制，似乎是作为图像的母题来使用。拜占庭的图像见于梵蒂冈福音图书馆（MS graecus 752，fol. 5 和 7v，1059 年；Barberini codex，MS graecus 372，fol. 5v）和法国国家图书馆（MS provincial，suppl. gr. 1335，12 世纪）所藏的《诗篇》写本。而这种图像的西方源起见于罗达《圣经》（Roda Bible），其中的方形图像十分特别（法国国家图书馆，MS Latin 6，fol. 64v，约 1000 年）；以及前述的 1023 年左右的哈巴努斯・毛鲁斯《论宇宙》的抄本、法国国家图书馆的礼拜用书（tonary，MS Latin 1118，fol. 110 和 111，11 世纪初）和一些较晚的意大利南部的《启示录》注疏本（Beatus Manuscript）的图像（国立普鲁士文化遗产图书馆 Staatsbibliothek Preussischer kulturbesitz，MS theol. lat. fol. 561，fol. 77，约 1100 年）。[67]

然而，某些微缩画家对这种刻画持评判态度，他们试图从夸张的文字对乐器的大致描述中勾勒其真正的形制。这便是在许多例证中，竖琴和竖琴-基萨拉琴替代了出自想象的三角形索尔特里琴的缘由。与此类似，根据古代晚期的抄本和随后的穆斯林文献绘制的希腊-罗马式的基萨拉替代了方形索尔特里琴。

哈卡立柱依循了刻画两种类型的索尔特里琴——即三角形的和方形——的传统。三角形的乐器被作为一种带有竖直弦轴箱和雕花立柱（column）的真实的竖琴，这与从前述的安格尔《诗篇》写本中复制的乐器类似。两件乐器都有同样厚度的连接音箱和弦轴箱的横档（crosspiece）。几根琴弦（7 根或 8 根）穿过弦轴箱，在《诗篇》写本中，有些琴弦是被系在弦轴上。与它们相似的乐器可见于 11 世纪晚期莱里达（Lerida）的圣胡安・德・波伊（San Juan de Bohi）教堂的壁画中（现藏于巴塞罗那的加泰罗尼亚艺术博物馆 Museo de Arte de Cataluna）。在这两个图像中，竖琴的立柱都以一根雕

饰的直线来体现，看似一根紧绷的弦。不过，在一帧前面提到过的圣日尔曼·德·普雷（Saint German-des-Prés）《诗篇》写本（法国国家图书馆，MS Latin 11550，fol. 7v，11 世纪后三十年）的一幅微缩画中，可以看到雕刻的立柱和另外两根笔直的横档，尽管在弦轴箱和立柱的接头处有一个兽头。[68]所有这些图像都不同程度地刻画了源自《诗篇》第 150 首的术语“psalterium”的真实的乐器形象。

但是，四弦方形基萨拉并未真正作为一件乐器出现过。其外形大约是根据文字的描述而来，其弦数与四边可能是作为对《四福音书》的象征而存在的。除去前述的所有包含三角形和四边形乐器的手抄本之外，方形基萨拉还见于包含《达尔达努斯之信》的写本中（巴伐利亚国家图书馆 Bayerische Staatsbibliothek，clm 14523，fol. 51v）。[69]伊莎贝尔·波普（Isabel Pope）[70]将哈卡大教堂的乐器造像与较晚出现的纳瓦拉（Navarra）阿尔台兹（Artaiz）教堂立柱上的图像相联系，但我们认为，在这两个乐器图像之间并无关联。较为可能的是，这种方形乐器是用以对《圣经》文本中提及的基萨拉琴进行具象化描绘。

尽管哈卡立柱上并无专门的舞蹈者的形象，但《诗篇》第 150 首中和舞蹈相联系的“合唱”这一术语在造像中也有体现。雨果·斯特格尔（Hugo Steger）已经指出，雕塑家实际上刻画了一系列有着明显动作的音乐家（例如，吹着号角或弹奏方形基萨拉的形象），好似他们的身体正随着乐音翩翩舞动。[71]

综上所述，我们便很容易理解，为何这一立柱上如此丰富的图像结集却不能用作乐器复原的唯一模板。这些图像的来源或灵感可能是从不同源流的手抄本中挑选的大量素材。有些抄本可能来自拜占庭传统，这不仅因为我们从乐器学的角度指出的相似性，还取决于大卫王的冠冕与他在希腊文《诗篇》写本中所戴的冠冕完全一致这一事实。斯特格尔认为方形索尔特里琴可能象征着《圣经》中的耶路撒冷的设想，[72]也可以从被一些艺术史学家检测到的大教堂在建筑与雕塑风格上受到的拜占庭与意大利的影响获得佐证。[73]但立柱的创作者们也同样运用了他们有关某些乐器及其演奏技术的知识，这使得模板根据他们个人对这些乐器的理解而发生了一定的变化。

最后，我们还要再审视一下作为哈卡立柱模板的微缩画。乐器之间形制的差别只是艺术家个人视角的体现，而非对真实乐器的复制所致；这些绘画是艺术家内心活动的产物，而非对文字所描述的乐器的直接拷贝。

这一立柱的功能非常明确，尤其是将其置于大教堂合唱席的背景中审视。它是教堂中的神甫们每日颂唱《诗篇》的具象例证，让他们不至于忽略这一每天必做的敬神功课。圣约翰·克里索斯通（St. John Chrysostom，约

350～405)(1)在其有关《诗篇》的一次讲道中说，就我们向全能之神所作的赞美而言，大卫是一个值得效法的榜样："当信徒们在教堂中彻夜祈祷时，大卫是第一，是中心，也是最后。当我们在黎明时分唱起赞美诗时，大卫是第一，是中心，也是最后。在葬礼的行列中，大卫是第一，是中心，也是最后。当修道院中的贞女们夤夜向玛利亚祈祷时，大卫是第一，是中心，也是最后……"⑭

圣地亚哥·德·孔波斯代拉大教堂的金饰大门

与哈卡大教堂的同时建造的是整个基督教世界最重要的朝觐圣地之一——保卫着使徒墓的圣地亚哥·德·孔波斯代拉大教堂。大约从1075年开始，在贝尔纳多师傅(Maestro Bernardo)的率领下，第一个工作坊开始工作，但10年后工程停止了。⑮盖尔米雷兹主教(Bishop Gelmirez)在1090年代后重新复工，此后时断时续，直到1211年大教堂最终落成献堂。

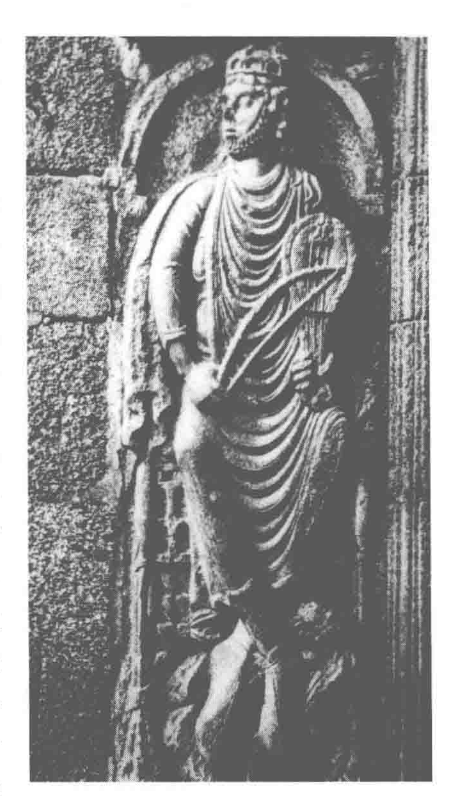


图6 夏娃师傅：大卫王(约1103年)。圣地亚哥·德·孔波斯代拉大教堂，金饰大门。

在此，我们不去研究完成于1188年的著名的"荣耀之门"(Portico de la Gloria)，而是把注意力集中在坐落于金饰大门西壁(west buttresses)的大卫王形象[图6]，这一艺术品与前述的哈卡大教堂立柱几乎是同时代产物。南面翼展(transept)的金饰大门上的大卫王浅浮雕是12世纪建筑唯一的遗迹，它最先并不是为其现今所在的位置制作的，而是为北面翼展的弗朗西吉纳门(Francigena Gate)而设计，但后者在1757年因年久失修而倒塌。⑯《卡利克斯廷藏稿》(Calixtin Codex)中有对这一立面的描述，认为其艺术主题与创世及救赎的

(1) 译者注：即"金嘴"约翰，罗马帝国晚期拜占庭教会神学家，曾任君士坦丁堡大主教，以善于布道著称。

宣告与许诺有关。大卫作为预告基督降生的《旧约》人物之一出现于此，而有关基督受难的情景被刻画在另一端侧翼的金饰大门上。因此，两扇门在宗教内涵上是互为补充的。[77]

大卫王的浅浮雕约作于1103年，出自一位"夏娃师傅"(Maestro de Eva)之手，他是最伟大的罗曼式雕塑家之一。华金·瓦尔萨指出，他的风格根植于古典的原则，但在形式上作了轻微的几何式变形，给予造像某种反自然主义的外貌。[78]大卫王的例子正是如此，展现出巍峨的距离感，其头部朝向立面的中心造像——他正是为此被创造的。

在这一浅浮雕中，大卫看似在拨动一把拜占庭里拉的琴弦，许多研究者都强调其与另一个大卫造像的相似性(圣塞尔南·德·图卢兹教堂的"米格维尔门"[Porte Miegeville]一根立柱)[图7]，认为两个图像中的弦鸣乐器是同一类型。这座教堂大门完成在1118年前，是除孔波斯代拉和莱奥的圣伊西多尔外的又一个集中了罗曼式立面所有基本构成要素的范例。[79]两个大卫



图7 手持拜占庭里拉的大卫(1118年之前)。圣塞尔南·德·图卢兹教堂的"米格维尔门"(Porte Miegeville)的立柱。

形象之间的相似性是明显的,不言而喻,尽管空间距离相隔遥远,这两个形象却都具有某种共性:两处的大卫似乎都是叠脚而坐,胸前的袍服褶皱都被雕刻成平行的线条。孔波斯代拉的形象是高度风格化的,似乎是采用长条石雕刻的,而图卢兹的大卫则由于其所处的立柱空间狭窄而显得干瘦。这两座浮雕都包含狮子的形象,这象征着肉欲的诱惑及其被这位《圣经》中的君主所控制。在孔波斯代拉雕像中,大卫所坐的椅子腿和狮子的双唇与爪子相接,而图卢兹大卫则径直坐在两只交叉的狮子身上,它们蓬松的狮子头衬托着大卫的头。[80]

这些拜占庭里拉都外形相似,比例协调,其梨形音箱伸进另一端与菱形弦轴箱连接的琴颈。孔波斯代拉的里拉有三根琴弦,对应着各自的弦轴,而图卢兹里拉则为四弦三轴,仿佛是随心的产物或对另一件艺术品的模仿。(如果雕塑家了解真实的乐器形制,便应当知道每一根琴弦都对应着自己的弦轴。)这两件乐器都有一个奇怪的装饰性的系弦板,似乎其创造者都尽力要展示琴颈及指板与音板的不同高度,这一细部处理在罗曼式造像的拜占庭里拉中并不常见。但是,不像图卢兹的里拉那样完美,孔波斯代拉乐器对不同高度的呈现是失败的:因为琴颈的表面落到了音板的下方。同样,二者在音孔的形状上也有差异:孔波斯代拉的乐器有一个独立的圆形音孔,这在里拉类乐器的形制中是相当特殊的;而图卢兹里拉则有两个近乎半圆的音孔,为琴桥留出了空间。此外在音箱的装饰方面也有不同:由于是在哈卡的立柱上,孔波斯代拉里拉有一条与螺纹平行的对角线,而这在图卢兹的弦鸣乐器上是没有的。不过,二者的琴弓是近似的,都没有出现哈卡那样的厚重琴弓。在孔波斯代拉造像中,乐器实际上是用拜占庭方式演奏的,这种技术在西方也有运用,但是看起来有一种竭力防止乐器从雕像所置的厚石板上挣脱出来的感觉。而图卢兹里拉则被大卫的膝盖所支撑,后者手持琴弓,似乎在演奏的间隙稍事休憩。

尽管存在这些相似性的证据,但这两座造像在其有关乐器的观念上却是不同的,显示出两位大师的不同风格,他们互相借鉴,却没有引起任何不谐。在金饰大门上,浅浮雕更扁平,琴弦并未完全越在音板之上,音箱的基部也更圆润。而在图卢兹造像上则可以感受到一种从背景中呼之欲出的流动性,其琴弦以更高的水平独立于音板之上,其音箱的轮廓近于龙骨形(keel-shaped),和莫瓦萨克乐器中常见的情景颇为类似。究其原因,在于图卢兹的艺术家更加追随我们在哈卡大教堂曾经见到的古典倾向,并且比孔波斯代拉的大师更加偏向于自然主义的趣味。

问题在于:究竟哪一位艺术家是以另一位为其模板的,抑或二者有着一

个共同的模板？很明显，艺术史学家无法精确断定这两件作品产生的确切时间，尽管圣地亚哥·德·孔波斯代拉的似乎要略早一些。不管怎么说，这两座浅浮雕应该是同时代的，并且出自两位曾经试图要接触对方的大师之手，就像装饰性系弦板的细节均相当富于表现性一样。事实上，正如我们所知道的，手抄本所提供的模板是数量巨大的，这使得许多既定的程式或图样能在雕塑家的工作坊之间流传。而艺术家所生活的真实世界也会对创作产生一些影响，尽管前者并非直接地模拟真实的乐器。

莱奥的科尔德罗·圣·伊西多尔墓的立面

莱奥的圣·伊西多尔教堂——敬献给逝世于1063年的同名圣徒，后者在临终时发愿埋骨于此——的建造分为几个阶段进行，其前身是一座11世纪初的阿方索五世(Alphons V)委托的、献给施洗者圣约翰和圣佩拉约(St. Pelayo)前罗曼式教堂。新建筑在费迪南一世(Ferdinand I)在位期间开工，11世纪中叶竣工，但后来被推倒，为的是根据堂娜·乌拉卡(Dona Urraca)的方案建设现在的寺庙。教堂的工期集中于12世纪上半叶，最终落成献堂于1149年。[81]

这一次，我们的兴趣是陵墓的建筑立面。这一立面朝向建筑物的南边——现存最为古老的部分，三角楣的上部是这位隐修者的墓室，下部则是以扫献祭的浮雕。巨大的长方形边框环绕四周，上面雕刻着大卫及其仆从[图8]，并为一系列黄道十二宫星宿的图案所镶嵌。这一主题最先出自韦罗那的圣泽农(St. Zenon of Verona)的布道，后者试图将占星术基督教化，并赋予其全新的基督教意义：正是基督教的洗礼动摇了异教的星宿所赋予的宿命。[82]然而，基于和布尔戈-阿尔让塔勒(Bourg-Argental)教堂的相似性联系，奥利维耶·拜格贝德尔(Olivier Beigbeder)宣称，在黄道图案和大卫及其音乐家之间确实存在关联，[83]他认为伊西多尔墓的描绘意在象征天国，大卫在那里统领着由天使和神的子民组成的合唱团。

对这些争论我们姑置不提，在圣伊西多尔墓上，这位国王/音乐家像在哈卡和孔波斯代拉那样又一次出现了，并且被五位音乐家所环绕。还有两座附加的半身像被插入到圆形环饰之中[图8和图9]。这些造像采用了不同规格的大理石材料(一种是大卫和两位音乐家，另一种是两位音乐家，而第三种——使用更为紧致的石料——则是一位单独的音乐家)。长条形的石板似乎是被用力插入到墙面之中。从风格以及内部构造的相似程度来看，这组雕塑被认为出自一位曾为圣地亚哥大教堂侧门工作过的大师的学

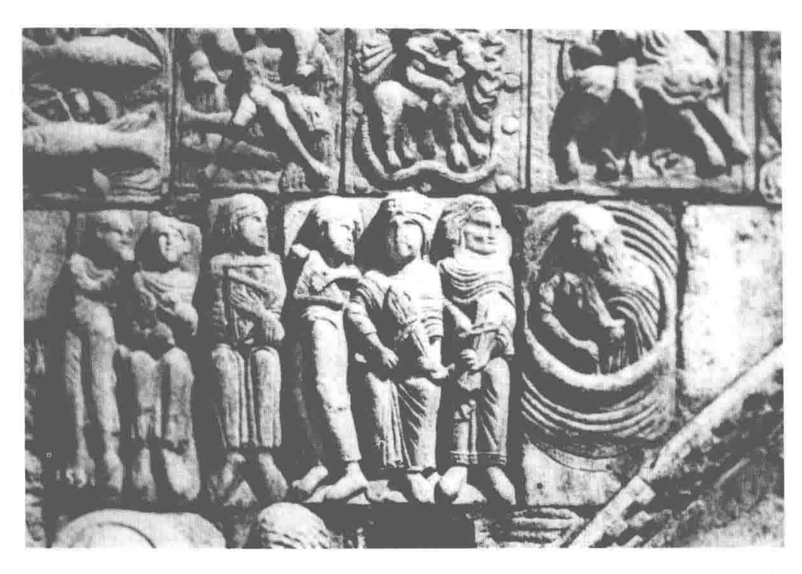


图 8　弹奏拜占庭里拉的大卫，其随从均手持拜占庭里拉、竖琴-基萨拉、三角形索尔特里琴与口弦(birimbao)。莱奥的科尔德罗·圣·伊西多尔，陵墓立面，左侧(12 世纪上半叶)。



图 9　在圆形装饰中手持拜占庭里拉的音乐家。莱奥的科尔德罗·圣·伊西多尔墓的立面，右侧(12 世纪上半叶)。

生之手，据此，该作品的产生年代被定在 1108 年左右。[84]

大卫及其四位随从的形象基于卡洛林时期的微缩画及其漫长的传统，这在哈卡大教堂的造像中由于引入了更多不常见的随从而被打破。在孔波

斯代拉的金饰大门，我们发现了五位音乐家，尽管对技术细节的观察似乎告诉我们，只有一个形象的中间的长条石更有可能是一个附加的产物，而非出自事先计划。而在伊西多尔墓的例子中，尽管有六位音乐家（大卫及五位随从）和两位圆饰中的附加的半身像，但乐器的类型只限于拜占庭里拉、三角形索尔特里琴和最左边的音乐家口中所含的哨笛（或“口弦”）。

和哈卡与孔波斯代拉的情形一样，大卫在此和他的四位随从一样，仍然演奏着弓弦乐器。四件乐器造像都是扁平和完全立体的，集中了乐器的基本特征：龙骨形的音箱延伸进一条长长的琴颈之中，以一个圆形的弦轴箱收尾，还有半圆形的音孔和两根琴弦。音乐家们在胸前以交叉的方式手持乐器，并顺势将其靠在肩上。雕塑家采用了这一程式性的语言，为的是造成真实的斜向演奏乐器的情景，并且不会使拥挤在三条石板上的造像显得过于突兀。我们感觉到，这些的乐器的造型来自既定的程式，并以某一微缩画为模板。唯一显得特别的是，左面一位音乐家用左手演奏的里拉尺寸过小、不成比例，看似像一件玩具。



图 10　演奏拜占庭里拉的游吟诗人，注视着一位杂技演员。莱奥的圣伊西多尔教堂内立柱。

在大卫右侧的第五件里拉，有一个极其瘦削的外形，线条笔直，仿佛被缩减至干瘪的躯壳。这与两位出现在教堂内里的立柱上的注视着杂耍艺人的游吟诗人手中的乐器极为相似[图 10]。这座立柱的作者和墓室门上的浅浮雕可能出自同一位师傅之手，其雕塑的乐器显示出极高的原创性，但却采用了几何式的图案，有着三角形的音孔、菱形的系弦板、三角形的音箱底部以及典型化的菱形弦轴箱。很明显，这是一种高明的意匠，十分巧妙地扭曲了物体的线条，并向我们展示出西班牙罗曼式艺术反自然主义的一面。

其他两件乐器——竖琴-

基萨拉和三角形索尔特里琴——都采用了“Δ”造型，这代表了前面提到的《诗篇》的教父评注中的索尔特里琴观念。前者是真实的乐器，起源于拜占庭帝国，[⑧]其最早出现在伊比利亚半岛的图像例证是1086年的《布尔戈·德·奥斯玛写本》(Beato de Burgo de Osma)。在11世纪之前的微缩画和雕塑中有许多关于这类型乐器的描述。圣伊西多尔墓上的图像是最早的雕塑造像。而三角形索尔特里琴则是上述的卡洛林微缩画家对《达尔达努斯之信》以及哈巴努斯·毛鲁斯的著作曲解而成的古老产物。这是一件象征性的索尔特里琴，其外形在一个世纪后出现在加利西亚卡尔波埃罗(Carboeiro)修道院的大门上。在伊西多尔墓这一合成性的图像中，新的时代因素和两种旧的传统交织在一起。

此外，我们还要强调，尽管浮雕中人像的头部是等高的(isocephalic)，但其中两座是站立的，并且被赋予了某些动作，好似要翩翩起舞，而其余的则保持坐姿。这是古老的卡洛林和拜占庭写本传统的重现，暗示着《圣经》中所记载的约柜前的舞蹈。

结　语

这些历史造像中的音乐意义产生在一个短暂的时期(11世纪的最后10年和12世纪的最初10年)，并且和同时代的出现在桑托·多明戈·德·西洛斯修道院寺庙的雕塑作品(有长老的立柱和“圣·托马斯的疑惑”的立面)一起，可以被视作西班牙罗曼式艺术中具有音乐图像学内容的最初场景。以上的分析最终指向了如下的结论：

* 乐器出现在基于《圣经》文本的雕塑场景之中，《圣经》中提到这些乐器主要是解释性的，诸如关于作为音乐家的大卫王(有或者没有随从)以及《启示录》中的长老等等。这些有关音乐家的文本迫使神学家和雕塑家在自己的作品中引入这些乐器，将其转化为上述人物形象的外在标志。

* 自从中世纪早期以来，这些题材就被以不同的方式描绘过(例如微缩画或者象牙雕塑)，它们被雕塑家用作模板。微缩画尤其重要，因为它们很容易从教会图书馆保存的众多写本中获得，这些文献中，由于礼拜仪式的需要，《诗篇》、《圣经》和《启示录》是最常见的。

* 在三个被重点分析的图像中，大卫总是手持希腊式里拉，其原型来自拜占庭帝国时期的微缩画与象牙艺术品，这一形式在西方从卡洛林时期开始

流传，不仅是通过东西方教会的直接接触，还因为圣像破坏运动(1)期间许多僧侣逃往意大利所致。这些乐器造型已经出现在了10世纪的西班牙微缩画中——正如《赫罗纳和埃斯科利亚尔注疏本》所示——并且被雕塑所采用。

* 大卫的随从所持的乐器通常变化更为丰富，即便有时也包含一件拜占庭里拉。这些乐器中有象征性的索尔特里琴（三角或方形），同样源自写本中的微缩画，这涉及到大量解经学的知识。与此同时，肖法号也作为大卫主持祭礼的耶路撒冷圣殿音乐的象征被引入，而管风琴也首次以宗教乐器的面貌出现。这两种气鸣乐器象征着两个对立的世界，即旧的犹太神庙与新的基督教堂。因而后者仿佛连接着耶路撒冷的古老仪式与新的基督教会之间的纽带。

* 上述研究都表明，真实的乐器世界对于雕塑家音乐图像的营造并无如此巨大的影响力（如有人曾经假设的那样），而其雕刻的乐器更多是基于神学文本或其他文献中的描述。尽管在某些例证中，雕塑家引入了本人所闻见的有关乐器的知识，也仍然是在作坊中凭记忆进行雕塑作业，很容易忽略细节。

注释：

① 这些复制品如今保存在布鲁塞尔王家美术与历史博物馆（编号为 M. I. nos. 1327 和 1330），并被影写收入 Roger Bragard 和 Ferdinand J. De Hen 所编的 *Instrumentos de Música* (Barcelona: Daimon, Manuel Tamayo, 1976)的图版 II-6 和第 49 页（在图版 II-9 第 54 页还有一帧取自圣徒圣·皮埃尔教堂[the Church of San Pierre de Saintes]正门石雕的哥特式索尔特里琴[gothic psaltery]——原件也保存在布鲁塞尔王家美术与历史博物馆）。托尔贝克复原的其他乐器现存于巴黎的音乐博物馆（Musée de la Musique）和尼奥尔贝尔纳·德·阿格斯奇博物馆（Musée Bernard d'Agesci de Niort）。其中一些的影像被收入 André Calvet, *De la pierre au son : Archhéologie musicale du tympan de Moissac* (Accord : Graulhet, 1999), 16.

② 参见：Carlos Villanueva, ed., *El Pórtico de la Gloria: Musica, arte y pensamiento*, Cuadernos de Música en Compostela II (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, 1988); José López Calo, ed., *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: Su reconstrucción y la música de su tiempo* (La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993); *Los instrumentos de corda medievais, Investigación e reconstrucción* (Lugo: Centro de Artesanía e Deseño de Galicia; Diputación Provincial, 2000); A. Calvet, 同上。

③ 历史学家以好几种"罗曼式"风格、而非单一的"罗曼式"来论及这种欧洲最早的普遍性艺术风格的不同发展阶段以及这些阶段各自的独特性格。在描述其最后的发展阶段时，历时学家也采用"晚期罗曼式"或"前哥特式"的术语——这主要视学者如何看待这两种风格在文学作品和艺术中

(1) 译者注：指8世纪初至9世纪中叶在东罗马帝国发生的由拜占庭皇帝推行的禁止在宗教活动中崇拜偶像的国策。

的影响而定。Cf. Isidoro Bango Torviso, *El románico en España* (Madrid:Espasa-Calpe, 1992), 10; also Joaquín Yarza Luaces, *Historia del arte Hispánico. II: Arte medieval* (Madrid:Alhambra, 1980, repr. 1988), 89－90. Joaquin Yarza 是唯一一位避免适用这些术语的作者,在他最近期的著作 *Arte y arquitectura en España* 500－1250 (Madrid:Cátedra, 1979)中,他使用罗曼式艺术的“嬗变”(152 页)或“解体(249 页)来指晚期罗曼式风格。

④ I. Bango Torviso, *El romanico en España* ..., 9.

⑤ 最先采用罗马教仪的地区是加泰罗尼亚,大约是在 10 世纪中叶之后;在那瓦拉是 1067 年引进的;阿拉贡是 1071 年。卡斯提利亚和莱奥王国是最晚接受新礼仪的地区,时间在 1081 年布尔戈斯公会议(Council of Burgos)召开期间。

⑥ J. Yarza Luaces,*Arte y aequitectura* ..., 140 and 177.

⑦ 大多数历史学家都认为,这种新的艺术形象的来源是法国,是那里的石匠和雕刻家将新形式输入了伊比利亚诸王国。但学者们也认识到,影响可能是相互的。近十年来,一些学者倾向于认为:这种艺术在西班牙是独立产生、并与在法国和意大利的艺术同时发展的。参见:Isidro Bango Torviso, *Alta Edad Media: De la tradición hispanogoda al románico* (Madrid: Silex, 1989); Horst Bredekamp, “Die nordspanische Hofskulptur und die Freiheit der Bildhauer”, *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im* 12. -13. *Jahrhundert*, vol. I, ed. by Herbert Beck & Kerstin Hengevoss-Dürkop (Frankfurt am Main:Heinrich, 1994). Also in Uwe Geese, “La escultura románica”一文中(p. 288)找到 Bredekamp 的理论及其参考文献:*El Románico. Arquitectura. escultura. pintura*, ed. by Rolf Toman (Clolnia : Konemann, 1996), 288.

⑧ J. Yarza Luaces, *Arte medieval* ..., 110－111.

⑨ I. Bango Torviso, *Alta Edad Media* ..., 142－143.

⑩ J. Yarza Luaces, *Arte medieval* ..., 112.

⑪ I. Bango Torviso, *Alta Edad Media* ..., 146; *El románico en España* ..., 37; Marcel Durliat, *El arte románico* (Madrid: Akal, 1992), 122.

⑫ Isidoro Bango 解释,某些立面的图像学内容(如同圣地亚哥·德·孔波斯代拉大教堂或莱奥的圣·伊西多尔墓的范例)“对于那些熟知显灵学(Theophany)神秘习语的人来说是那样雄辩动人。”他补充道:“在七个多世纪后的没有熟悉视觉诠释技巧的人的指示的今天,仅有少数智者能解读这一语言。”*Alta Edad Media* ..., 146.

⑬ J. Yarza Luaces, *Arte y arquitectura en España* 500－1250, 177－178.

⑭ I. Bango Torviso, *El románico en España* ..., 13.

⑮ J. Yarza Luaces, *Arte y aequitectura en España* 500－1250, 177.

⑯ J. Yarza Luaces, *Arte medieval* ...,111; Marcel Durant,*op. cit.*,124; Ramón Izquierdo Perrín, “Arte medieval”, vol. 1, *Galicia Arte* (La Coruña: Hércules, 1993), 162－163.

⑰ 学者们还不能准确地进行年代的断定,现存的记录似乎并不完全可靠。我们只知道,当韦斯卡于 1096 年被征服时,建造工作进行到一半;其拱顶还未完成,直到 17 世纪,这座教堂还只有木制的屋顶。参见:Ángel Canellas López & Ángel San Vicente,“Áragón”,*La España románica*, vol. 4 (Madrid: Encuentro,1979), 123. J. Yarza Luaces, *Arte medieval* ..., 129, 将建筑开工的日期定于 1080 年代,而 I. Bango Torviso 则将这一日期更往前推,认为其曾经被作为完成于 1072 年的 Santa Maria de Iguacel 教堂的模板。见:*El románico en España* ..., 150－153.

⑱ H. Bredekamp, “Die nordspanische Hofskulptur ...”; qioted from U. Geese, *La escultura*

románica ..., 334; also in Jaca, San Isidoro de León, and in Fromista.

⑲ I. Bango Torviso, *Alta Edad Media* ..., 142 - 143.

⑳ Serafín Moralejo Álvarez, "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Arte* (*Granada* 1973), vol. 1 (Granada, 1976), 427ff. Quoted from J. Yarza Luaces, *Arte medieval* ..., 130 and I. Bango Torviso, *El románico en España* ..., 242.

㉑ Ángel Canellas López & Ángel San Vicente, *op. cit.*, 130.

㉒ Olivier Beigbeder, *Léexico des los símbolos* (Madrid: Encuentro, 1995, 2nd Spanish ed.), 165.

㉓ Olivier Beigbeder 注意到,哈卡大教堂北门廊柱表现的是世界末日的题材,象征着通向天堂之路和伊甸园里的动植物。而南面的柱头则表现与原罪的斗争。出处同上,293 页。

㉔ Ángel Canellas López & Ángel San Vicente, op. cit., 130; Pedro Calahorra, Jesús Lacasta & Álvaro Zaldívar, *Iconografia musical del románico aragonés* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993), 35 - 36.

㉕ Tilman Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen mittelaiter* (Bern: Francke, 1973), 44. 作者在这柱头中看到了一个音乐家为恋人伴奏的爱情场景。

㉖ Günter Fleischhauer, *Etrutien und Rom*, Musikgeschichte in Bildern II:5 (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1964), 54, plate 25; James Mckinnon & Robert Amderson, "Tibia", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 3, ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan Press, 1984), 581 - 582.

㉗ I. Bango Torviso, *El románico en España* ..., 155.

㉘ Ángel Canellas López & Ángel San Vicente, *op. cit.*, 125.

㉙ R. Yzquierdo Perrín, *op. cit.*, 213.

㉚ I. Bango Torviso, *El románico en España* ..., 155.

㉛ André Vauchez, *La espiritualidad del occidente medieval* (Madrid: Cátedra, 1985), 14 & 17.

㉜ Y. Congar, "Dos factores de sacralización en la vida social de la Edad Media (in Occidente)", *Concilium* 47 (1969), 59.

㉝ T. Seebass, *op. cit.*, 96.

㉞ André Grabar, *Las vías de creación en la iconografía Cristiana* (Madrid: Alianza Forma, 1985), 156 - 158.

㉟ 显然,这一题材得到了好几位图像学家的极大关注。See Hugo Steher, *David, Rex et Propheta* (Nürnberg: Hans Carl, 1961); Isabel Pope, "King David and his musicians in Spanish Romanesque Sculpture", *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustav Reese*, ed. by Jan LaRue (New York: W. W. Norton, 1966), 693 - 703; T. Seebass, *op. cit.*; James McKinnon, "David', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. V (London: Macmillan Press, 1980), 261 - 262.

㊱ J. Yarza Luaces, *Arte medieval* ..., 130.

㊲ T. Seebass, *op. cit.*, 144.

㊳ See Teófilo Ayuso Marazuela, *La Vetus Latina Hispana. V: El Salterio* (Madrid, 1953), vol. 3, 1138; and vol. 1 (Madrid: Consejo Superior de Inverstigaciones Cientificas, 1962), 51 and 54.

㊴ 我们可以理解为什么"cymbalum"(钹)这一指一组打击乐器的术语在哈卡柱上没有被表现,因为在这样早的时期,雕刻家可能很难雕出这样一组完整的体鸣乐器。但《诗篇》中"tympanum"(鼓)

这一用来指框鼓或 pandero(铃鼓)的术语完全没有出现在雕刻中则是无法解释的。

㊵ T. Seebass, *op. cit.* ,146.

㊶ Curt Sachs, *Historia universal de los instrumentos musicales* (Buenos Aires: Centurión, 1947), 263.

㊷ Maria del Rosario Álvarez Martínez, *Los instrumentos musicales en la plástica Española durante la Edad Media: Los cordófonos* (Madrid, Universidad Complutense, 1982), vol. II, 994.

㊸ Both reproduced in: T. Seebass, *op. cit.* , plate 84 and R. Álvarez Martínez, "El arpa-cítara(rota): Su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa occidental", *Revista de musicología XXII*/1 (1999), plate 7.

㊹ Reproduced in T. Seebass, *op. cit.* , plate 23.

㊺ Reproduced in H. Steger, *David, rex et propheta*, plate 31.

㊻ R. Álvarez Martínez, "La iconagrafía musical del Medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos", *Revista de musicología XV*/2-3 (1992), 613-615.

㊼ I. Bango Torviso, *El románico en España ...* , 155.

㊽ Rudolf Wittkower, *La escultura: Procesos y principios* (Madrid: Alianza Forma, 1980), 44.

㊾ Reproduced in W. Bachmann, *The Origins of Bowing and the Development of Bowed Instruments up to the Thirteenth Century* (London: Oxford University press, 1969), plate 18; T. Seebass, *op. cit.* , plate 53.

㊿ Reproduced in many volumes, for example, T. Seebass, *op. cit.* , 120; R. Bragard and F. J. De Hen, *op. cit.* , plate Ⅱ-12; R. Álvarez Martínez, "El arpa-cítara(rota)... ", plate19.

51 Reproduced in W. Bachmann, *op. cit.* , plate 9; T. Seebass, *op. cit.* , plate 29.

52 Reproduced in H. Steger, *op. cit.* , plate 14; W. Bachmann, *op. cit.* , plate 29; T. Seebass, *op. cit.* , plate 102.

53 Jean Perrot, *L'orgue de ses orgines hellénistiques à la fin du XIIIe siècle* (Paris: Picard, 1965), 347ff. , pl. XXV, also produced in T. Seebass, *op. cit.* , plate 103.

54 Alec Robertson & Denis Stevens, eds. , *Historia general de la música*, vol. I (Madrid: Istmo, 1985), 167-168; Curt Sachs, *op. cit.* , 105-108; Jeremy Montagu, "Shofar", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan Press, 1984), vol. 3, 376.

55 See R. Álvarez Martínez, "La iconografía musical ... "

56 Horace Fitzpatrick, "Gemshorn", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 2, Stanley Sadie ed. (London: Macmillan Press, 1984), 33-34.

57 See Roberto Leydi and Febo Guizzi, *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia* (Roma: Bulzoni, 1985), 228-245.

58 P. Calahorra, J. Lacasta, and Á. Zaldívar, *op. cit.* , 32.

59 Tilman Seebass describes a double instrument, but the tube is in fact simple. T. Seebass, *op. cit.* , p. 44.

60 同上。

61 Jacques-Paul Migne, *Patrologiae cursus completus. Series Latina* (=PL), XXX, col. 213.

62 Tilman Seebass, "Idee und Status der Harfe im Europäische Mittelalter", *Basler Jahrbuch für*

Historische Musikpraxis XI (1987), 141 - 142.

63 J.-P. Migne, *op. cit.*, pl. CXI, col. 498; quoted from Tilman Seebass, "Idee und Status ...", 140, note 8.

64 "Rocta", see Charles Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis* ... (Lutetiae, 1678). See R. Álvarez Martínez, "El arpa-citara(rota)...", 8.

65 Hrabanus Maurus, *De Universo*, XVIII, 4. Cf. J.-P. Migne, *op. cit.*, pl. CXI, col. 498. Quoted from Tilman Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration* ..., 130.

66 Several authors addressed this issues: Hortense Panum, *Stringed instruments of the Middle Ages* (London: Reeves, 1940), 165 - 168; Rosalyn Rensch, *Symbolism and Form of the Harp in Western European Manuscript Illuminations of the Ninth to the Sixteenth Century* (Ann Arbor: University of Wisconsin-Madison, 1964); Tilman Seebass, "Idee und Status ..." 139 - 143; Martin van Schaik, *The Harp in the Middle Ages: The Symbolism of a Musical instrument* (Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1992), 62 - 77. 笔者也试图在"El arpa-citara(rota)..."一文中对此问题加以总结(pp. 13 - 19)。尽管上述的这些专家都触及到了这一问题,但一些学者还是认为这些对《圣经》中弦鸣乐器的误解是真实的,将其称为"拉丁索尔特里琴"并与12世纪中叶传入伊比利亚半岛的阿拉伯基萨拉琴相区别。Cf. José María Lamaña, "Los instrimentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona", *Miscellanea barcinonensia* 21 - 22 (1969), 46.

67 Reproduced in Tilman Seebass, Musikdarstellung und Psalterillustration ..., plate 47.

68 Reproduced in W. Bachmann, *op. cit.*, plate 25; T. Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration* ..., plate108.

69 T. Seebass, *ibid.*, 49.

70 I. Pope, *op. cit.*, 701.

71 H. Steger, *op. cit.*, 246.

72 H. Steger, *ibid.* 21.

73 Á. Canellas López & Á. San Vincente, *op. cit.*, 123.

74 转引自:T. Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration* ..., 111.

75 J. Yarza Luaces, *Arte medieval* ..., 113 - 116.

76 R. Yzquierdo Perrín, *op. cit.*, vol. 1, 210.

77 I. Bango Torviso, *El románico en España* ..., 386 - 387.

78 J. Yarza Luaces, *Arte medieval* ..., 116.

79 U. Geese, *La escultura románica* ..., 259.

80 O. Beigbeder, *op. cit.*, 300 - 301.

81 Antonio Viñayo, "León y Asturias", *La España Románica* (Madrid: Encuentro, 1979), 94; I. Bango Torviso, *El Románico en España* ..., 228ff.

82 Sebastián Morlejo Álvarez, "Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint Isidore de León: Les signes du Zodiqaue", *Cahiers de St. Michel du Cuxá* (1977), 137 - 173. Quoted by J. Yarza Luaces, Arte medieval ..., 120.

83 J. Yarza Luaces, *op. cit.*, 420.

84 J. Yarza Luaces, Arte y architectura en España 500 - 1250, 193; Arte medieval, 120.

85 R. Álvarez Martinez, "El arpa-citara (rota)...".

佳人弄弦:中国出口水彩画中对胡琴的描绘①

作者:科林·许恩(1)
翻译:杨成秀
校译:洛　秦

译自:

Colin Huehns,"Lovely Ladies Stroking Strings: Depictions of HuQin in Chinese Export Watercolours", *Music in Art* XXVIII/1-2(2003), 5-44.

相对而言,对统称为"胡琴"的乐器家族之演化进程的探讨并不多见。有助于建构它们历史的原始资料可包括三个方面:视觉艺术中对其的描绘,文献和理论描述中的相关文字以及其自身仍存活的实例。本文将聚焦于中国出口水彩画,这一艺术形式中对胡琴的描绘特别丰富;同时,我们通过这种审视,还能对胡琴和水彩画艺术的相关知识有所了解。文章结构如下:其一,对胡琴及其演奏技法做简短介绍;其二,对其在此类视觉艺术中的描绘做大致的叙述;其三,对出口水彩画做介绍;其四,详细叙述一系列该类绘画描绘胡琴的处理手法;最后为结论。据我所知,无论用英文还是中文,从绘画角度对胡琴历史的研究和阐释都较少,本文中列举的大量胡琴的图片此前也从未出版过。

胡琴家族的乐器

胡　琴

胡琴是目前中国重要的弓弦类乐器的统称。②其独特的标识是弓毛夹在

---

(1) 作者信息:英国皇家音乐学院,伦敦。

两弦之间，向里拉奏内弦，向外则拉奏外弦。[3]图1为当代最为广泛使用的二胡的图解；图2展示了其在笔者手中的演奏姿态。

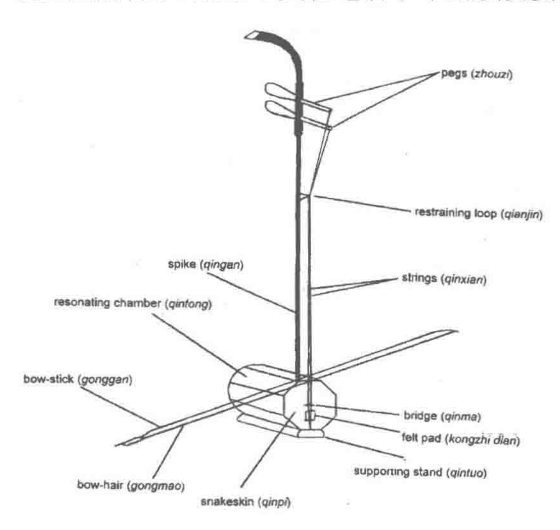
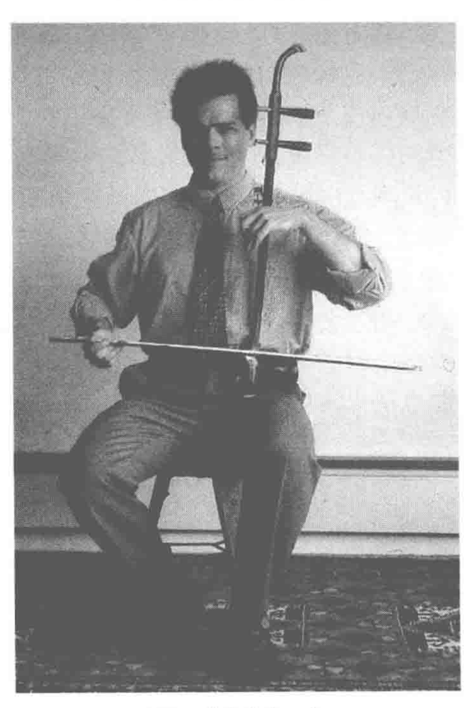


图1　现代二胡图解

简单地说，胡琴的构成包括以下因素：一个圆筒形或半球形的琴筒，一端蒙有蛇皮或装有薄木板；琴杆穿过琴筒垂直向上延伸，上端嵌有两个或更多的琴轴，琴轴的数量取决于琴弦的数量；琴弦从琴轴中拉出，穿越“千斤”，压过置于琴筒膜面上的琴码，然后系在琴杆底端上，就好像它是从乐器底部的琴筒中出来的那样。大多数胡琴置于演奏者身体左侧的髋部上，用竹竿和马尾构成的琴弓以水平状拉奏。

如今，大约有四十余种胡琴变体存在于中国各地。同时，也有一些在蒙古、韩国、日本和东南亚等地区的本土人群中使用，这些地区都曾经受到过中国文化的重要影响。在胡琴这个大家族中，重要的成员包括：二胡、高胡、中胡、板胡、京胡和四胡。本文仅讨论高胡、板胡和京胡，因为只有它们出现在了出口水彩画中。


图2　作者演奏二胡

高　胡

20世纪早期，二胡和高胡[4]仍难以区分。直到1920年代后，经刘天华(1895～1932)[5]及其同代人的改革，二者才发展出各自独立的身份。即便如此，其差别依然很小。它们都采用木制的圆形琴筒，前端蒙以蛇

皮。但由于大多数出口水彩画都购买于中国南部地区，现代高胡主要用于演奏该地区的音乐，所以本文所讨论的绘画中的蒙面胡琴皆为高胡。

现代二胡在演奏时通常牢固地置于左髋部上，以确保其得到尽可能平稳的支撑。任何文化中的弦乐器，稳固都是优秀的演奏所必备的条件。如果不能在大腿上持稳乐器，都将会受到严师的批评和指点。运弓时，乐器蒙皮应正对演奏者的右侧，弓毛与蒙面成90度直角，直角越准确，声音就越好。此外，现在也有少数人会交叉双腿，但大多数人不应如此，这会限制了动作的自由性。

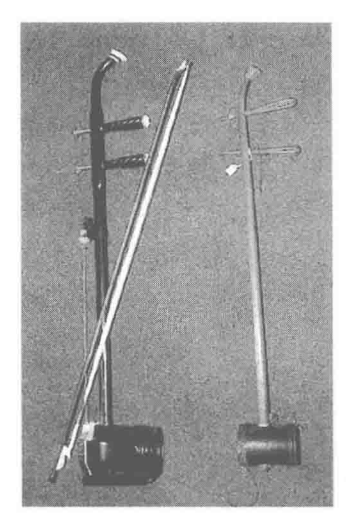


图3 高胡夹于两膝间的传统姿势演奏

现代高胡的演奏姿势与二胡相同，即将乐器置于左髋上。不过，也有少数演奏者采用传统姿势，将之夹于两膝之间[如图3]。姿势并不影响演奏技术，优秀演奏者可以任选其一。但是，人们通常还是喜欢将琴置于左髋上，这样便于演奏各类不同的胡琴，免于调换姿势带来的麻烦。此外，如果将乐器夹在两膝之间，将迫使背部略微前倾，身体难于长久维持，而且乐器音色也会有些浑浊。图3所示，如非得采用这种姿势，就得安装保护隔板置于蒙膜琴筒下方的边框上，以此改善音色浑浊的问题。

现代二胡发明于20世纪20年代。由于音量响亮的乐器会在舞台上具有优势，甚至可以为之创作协奏曲作品。因此，在此需求下，人们对传统二胡进行了大幅度的改革。如今中国大陆流行的曲目，都是刘天华二胡改革后的创作作品。传统二胡已无法再用于实践，其只能作为博物馆中的文物。[6]这意味着，本文所涉的那些水彩画上所表演的音乐，将永远存封于世！

图4并列显示了两种典型的乐器——当代改良范例（左）和早期的实例（右）。二者的区别是：[7]前者通常用于我的表演或教学，如图2，该琴为北京吕捷华厂制作，材料为紫檀木，产于热带地区的纹理细密而质地厚重的硬木；后者藏于爱丁堡大学历史乐器博物馆（Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments），约制于18世纪晚期或19世纪早期，材料



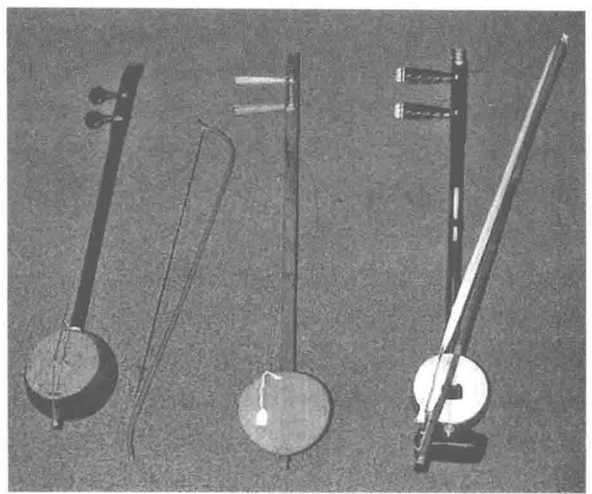


图 4、图 5　从左至右，第 1 把是现代二胡（北京吕捷华乐器厂制作）；第 2 把是 18 世纪晚期或者 19 世纪早期的高胡（Edinburgh University Collection of Musical Instruments，inv. No. 439）；第 3 把是 19 世纪中期的高音板胡（Edinburgh University Collection of Musical Instruments，inv. No. 435）；第 4 把是 18 世纪晚期或 19 世纪早期的高音板胡（Edinburgh University Collection of Musical Instruments，inv. No. 434）；第 5 把是现代高音板胡（北京吕捷华乐器厂制作）。

为质地较轻而纹理疏松的橡树类木材。[8]前者以及几乎近来所有胡琴的琴轴都以直角嵌入琴杆；而后者的琴筒相对较小，琴杆较短，两根琴轴以略微倾斜相对的角度插入琴杆。前者是现代形制，增设了琴筒底部的琴托，作为现代乐器，其用金属弦；而后者为传统胡琴，没有琴托，用早期的丝弦，约 20 世纪以来就被金属弦所取代，如今已不再使用。[9]上述这些因素中最重要的是弦的类型，它影响到乐器的音色。丝弦音色较为低沉、柔和，但声音不够明亮；金属弦则较为明亮，音量较大，也更富弹性，而且也较少会断弦和走音。

中　胡

中胡[10]也是蒙皮胡琴的一种，它比二胡略微大一些，调弦定音相对较低，差不多相当于胡琴家族的“中提琴”，现在主要用于演奏蒙古曲目。由于发明于现代，水彩画中并没有关于它的描绘。但是为了完整性起见，此处作简单提及。

板　胡

板胡是二胡和高胡的“表亲”。它有两个主要的现代类型——中音板胡和高音板胡（图 6 所示为笔者演奏高音板胡）。它们与二胡和高胡的区别在

于：以蒙板代替蒙皮[11]，发音更尖锐，虽不柔和，但响亮。蒙板通常采用未经处理的、纹理细密、色彩鲜艳的木片，深色琴托非常显眼。此外，正统的现代板胡，其琴筒不像二胡和高胡那样为木质，而是采用中空的葫芦科植物或者椰壳，因此外形通常为半球状而非圆筒状。

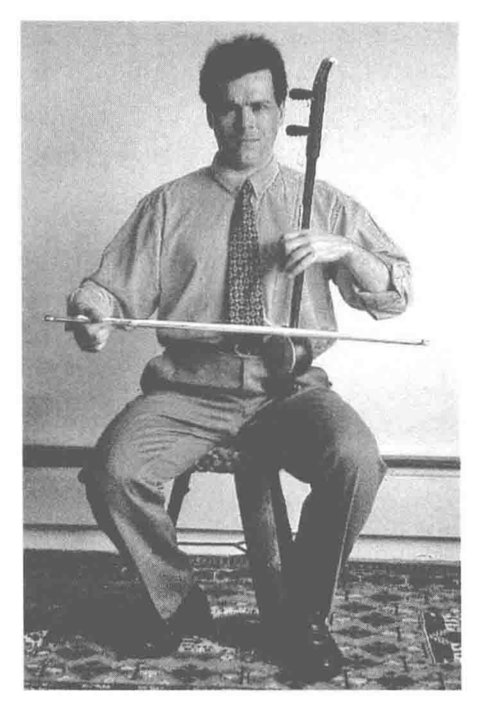


图 6　作者演奏当代高音板胡

与其他蒙皮胡琴相比，为了发出特有的明亮音色，板胡的琴弓一般采用较粗而强壮的竹制弓杆。其琴杆较短，琴轴通常斜对演奏者的左脸［如图 6 所示］。相比之下，二胡和高胡的琴轴与圆筒状的琴筒是平行的。许多现代板胡，例如图 6 所示，琴弦紧缠于琴杆末端的金属螺纹装置。与蒙皮胡琴相比，该结构使琴弦与琴杆之间的角度发生了改变，由此不再使用千斤，而以一个小木质腰码所替代。在现代乐器上，腰码在琴杆上的位置通常比二胡和高胡的千斤低很多，所以琴弦的振动区域也就较短。板胡琴身同样以蒙板斜右侧方式置于演奏者左髋部，并且水平运弓。

图 5 中对比了三种板胡：右侧的与图 6 中那件相同，是高音板胡，制作于吕捷华乐器厂；中间和左侧的是爱丁堡的收藏品，分别是 18 世纪晚期至 19 世纪早期的高音板胡和 19 世纪中叶的中音板胡。[12]三者最明显的差异在于：现代胡琴木质较厚重、颜色较暗，较古老的爱丁堡藏品颜色更亮；后者的琴轴，如图 4 所示的爱丁堡高胡，两根琴轴以略微相对的角度嵌入琴杆。应特别注意的是，年代较晚的那把爱丁堡中音板胡确定无疑地使用了小提琴那样的琴轴和琴码，而且它颜色较深，这一点更类似于现代板胡。不过，无论传统的还是现代的，各个历史时期的板胡的琴轴都是从左侧插入，没有例外。

图 5 中爱丁堡的板胡没有固定琴弦的金属螺纹装置，而是在琴杆顶端凿刻了前后穿透的沟槽，琴弦穿过沟槽紧拧于琴轴；其中的高音板胡，琴轴下方有腰码，但它在琴杆上的位置比现代板胡要高。

此图中还应特别注意的是爱丁堡收藏的 S 形琴弓。[13]它十分弯曲，顶端

最尖，朝尾部逐渐呈锥形，这是早期胡琴琴弓的典型轮廓，越古老的琴弓这一特征越凸显——现存的18世纪晚期的实例（有可能是现存最古老的实例）就有着更显著的弯曲。两个世纪以来，这种弧形逐渐扁平，今天已经演变为几乎是直的甚至呈轻微凹形的曲线。这个趋势在胡琴演变过程中一直持续，由此可以有效地鉴定传统胡琴。

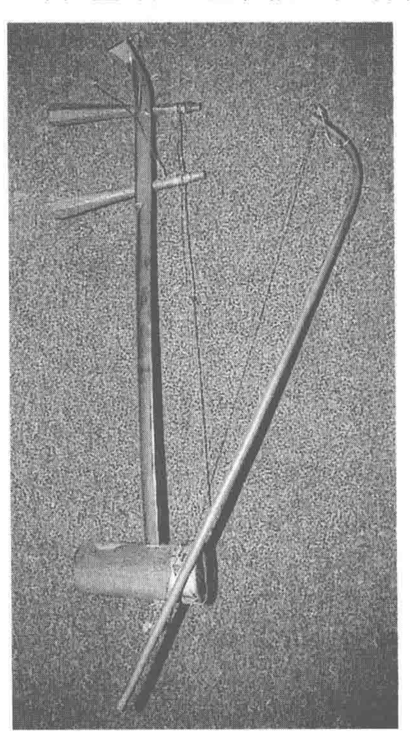


图7　18世纪晚期或19世纪早期的京胡（Edinburgh University Collection of Musical Instruments, inv. no. 441）

京　胡

笔者在研究过程中发现，绝大多数出口水彩画中都是描绘高胡和板胡，其中只有一幅画有京胡［图31］。作为胡琴家族的特殊成员，京胡是专为京剧伴奏的乐器，[14]它还是这个家族中最小成员。京胡琴筒为蒙皮竹制，琴弓也以竹制成。演奏时，由于其琴身小而易被左手掌控，通常被置于左腿而非左髋上演奏。图7所示为爱丁堡大学收藏的一把18世纪晚期或19世纪早期的京胡。[15]这把京胡的琴杆并不是竹制，而是与传统胡琴为木制；其琴弓与图5中爱丁堡的藏品一样，呈现明显的弧形；并且，如同大多数传统胡琴一样，其琴轴并不与琴杆成直角，而是轻微地两轴相对；其琴杆顶端，亦如图4和5中爱丁堡高胡和高音板胡相同，其为棕色，比琴身其余部位更明亮，而且不同于图5所示年代较晚的中音板胡。

其他胡琴

虽然出口水彩画上并未出现其他类型的胡琴，但为完整起见，此处也对它们略做介绍。其中，最有趣的是四根琴弦的四胡[16]，爱丁堡及其他许多博物馆中都18世纪晚期之前的藏品。[17]目前四胡主要用于内蒙古音乐。广州是出口水彩画制作和销售的主要城市，其距内蒙古数百公里之远，所以，几乎从未在广州出现过这种乐器。但从博物馆藏品可见，它曾被广泛使用。

其他地区和类型的现代胡琴还有如天津雷胡和河南省会郑州的坠胡，[18]二者都是蒙皮胡琴中较大的种类；一些地方戏曲中如陕西省碗碗腔中有伴

奏乐器二弦子[19]（板胡的一种）；还有现代改革类型的蒙皮、三琴弦的三胡[20]。此外，还有大量的变种类型，在中国少数民族，以及日本、韩国、东南亚等地也有发现。

根据笔者曾跟随西安音乐学院二胡教授、著名演奏家金伟学习的经验，我们不能以现代胡琴演奏技术去衡量当时出口水彩画中所绘的胡琴演奏。刘天华等人的努力，奠定了胡琴尤其是二胡的现代演奏技术基础。今天，二胡不仅拥有音乐学院专业、资深教授，而且还有一整套的练习曲、乐曲和教学方法，以及系列性的等级考试。这意味着，在标准化方面，它事实上已经与西方古典传统中的小提琴艺术相差无几。这种现象在一定程度上是由胡琴自身的构造所决定；另一方面，它也是政治和文化集权的附属品。以上所述为普遍接受的现代"古典"演奏法，而刘天华之前的情形却与此完全不同。当时的传统为简单的师徒相传，主要为模仿性的大量操练。要追溯传统演奏，视觉艺术中的描绘是一项很重要的依据。[21]

搜寻视觉艺术中对胡琴的描绘

作为一名胡琴的演奏者和教师，我的兴趣很自然地是考察其历史。1920年代刘天华等开始了现代二胡的改革，当代二胡作品皆由此而产生。从此传统胡琴推出了舞台。鉴于此，当代演奏传统不能够作为研究胡琴早期变革的主要资料。换言之，我们无法通过研究当代演奏传统去追溯刘天华之前的胡琴历史。因此，要研究那段历史，就必须另觅资料。

另觅资料的途径可以涉猎视觉艺术中的描绘、老照片和电影片段、旧小说中的叙述、研究专论，以及乐器遗物。中国有大量千年以上的艺术品传世，视觉艺术将对此提供最丰富的资料。相比其他类型的资料，诸如老照片和电影片段只能反映较为近世的内容，人们可以通过书本或者博物馆藏品很容易了解到这段历史。[22]虽然旧小说中的叙述、研究专论和其他印刷材料对研究也有帮助，但它们无法提供实物及其实践的信息。所以，尽管人们较早就掌握了这类材料，但在缺少附加说明的情况下，它们能发挥的作用却很有限。[23]遗存至今的乐器样本也很重要，但是其年代和出处往往不明确。尤其是已然脱离历史语境的乐器，其自身难以提供关于演奏技术、表演环境和演出曲目的信息。[24]因此，笔者从研究最初就很清楚，只有视觉艺术中那些对胡琴完整的描绘，才能阐明其历史。醉心于这种研究前景，笔者以极大的热忱开始了一系列的调查。

之前，作为小提琴演奏者，我在西方同类艺术作品中也发现了有关小提

琴的丰富资料:例如,在中世纪带装饰的手稿中,正文页边空白处绘制了各类小提琴演奏家的画像作为装饰;同样,哥特式大教堂上的滴水雕刻物也是一个丰富的搜索领域。最终我发现,从中世纪至今,弓弦乐器曾一度作为西方各类视觉艺术中常见的描绘主题。由此,笔者随便粗略地翻阅了一些中国艺术的书籍,以期得到类似的收获,可结果却极为失望——没有任何发现!别的中国乐器都曾被大量地描绘,而唯独没有胡琴。

幸运的是,困境中我从有关的中文及英文文学作品发现了与主题可能有关的材料。[25]从中或由此提示中,我找到了一系列相关的图片。之后,我不断在中国艺术作品中寻找,希望发现更多类似的实例,但希望却再次落空。例如,常被人提及的榆林石窟第十窟元代壁画中有一把胡琴。[26]于是,我去"克孜尔千佛洞"石窟壁画的描摹本中寻找更多的实例。这类图书很多,[27]而且通常有着数百页的说明,但大多都是关于某种乐器的复制,而胡琴实例却极少,而且尚有不少存疑。由此可见,虽然通过这些材料作为线索,也研究了几乎能找到的所有图像,并在其中继续寻找线索,但它们甚至都不能解决我所关注问题的"冰山一角"。

一个奇怪的现象:1949 年前的中国艺术作品中有大量对各类乐器的描绘,唯独胡琴很少;而 1949 年后却恰恰相反,有关胡琴的描绘十分常见。二胡成为中国娱乐、表演和教学中最重要的传统乐器。对此,笔者认为有以下可能的原因:(1)刘天华时代之前,胡琴确实少见。在世界很多文化中,都存在弓弦乐器比弹拨乐器少见的现象,这是由于其制作工艺和演奏技术皆较复杂所致。[28]或许同样的情形也发生在封建中国时期。(2)笔者注意到,大多数中国艺术都有自己的固定语汇。胡琴可能尚未在口口相传中形成独有的标志性语汇及其描述传统。换言之,胡琴虽然在生活中随处可见,但人们并没有描绘它们的习俗。然而,这是为什么呢?(3)胡琴所承载的文化是与贫穷的乡村及社会被剥削阶层联系在一起的。正因为如此,富有阶层的赞助人不希望在自己委约作品中看到胡琴,他们更倾向于其他一些乐器——最常见是古琴,一种七弦弹拨琉特琴(zither)。古琴渗透了强烈的儒家观念,知识阶层常在闲暇时通过演奏它与自然交流。如将第一点和第二点结合起来,就能有效地解释为什么在艺术作品中很少见到胡琴;如果将第三点也加入,"为何找不到更多有关胡琴的绘画"这个问题的答案就昭然若揭了。之前,我寻找的方向有误。在应该审视底层阶级的艺术时,我却在上流社会及当权阶层的艺术,诸如壁画、画卷、玉和象牙雕刻品、瓷器、垂挂古画和百科全书中寻找。而"底层阶级"却恰恰意味着他们的艺术通常描绘日常生活,较少受到令人厌烦的精英集团的文化与政治控制。意识到这点之后,尽管

数量不多,但我终于对胡琴绘画有了新发现,其中最丰富、也最有意思的就是出口水彩画。[29]

中国出口水彩画的制作不太受国内需求的影响,因为它主要是为了满足国外的消费。而这类需求对于画家则意味着材料的变化:如果一卷描绘音乐家演奏乐器的画册要有最大冲击力以售出额外的高价,它必须包含尽可能多样化和众多数量的作品以供挑选,因此不可以有任何乐器被遗漏,由此胡琴必须包含其中。毕竟外国消费者并不会意识到这种乐器是"非正统"的。

因此,在其他类型的视觉艺术中也同样有着不同的层次。例如,在中国人眼中,西方游客所多为低廉艺术消费,但欧洲艺术家却不如此。我收集到20多幅西方画家描绘中国弓弦乐器的画作,创作年代跨越14至19世纪中叶,其中描绘得最多的就是胡琴。[30]再如,一些19世纪晚期的那些讽刺风格的期刊杂志,例如在附插图且平版印刷的期刊《点石斋》和《飞鹰歌》中,胡琴图像约有30幅之多。不过,这两份期刊对当时中国文人而言,它们只是消遣性读物,部分内容被视为"有伤风化"。[31]另外还包括:插图版的出版图书,尤其是情欲小说,[32]一些清代(1644~1911)出版的市井景象的横幅画卷与书籍,以及部分出口水彩画和油画中。但是,从未在出口瓷器上发现过相关内容。凡此种种,囿于篇幅所限,本文不予讨论。所有这些画作,尤其是出口水彩画,极为鲜明地显示出胡琴与性之间的联系:画作中的主角即演奏者通常是女性,美貌丽装。然而,相比与其他中国传统乐器,总体而言,对胡琴的描绘依然较少。

1949年后新中国诞生,底层大众翻身成为主人。由此,草根阶层的胡琴也成为主流乐器。如今不仅经常被描绘、演奏,而且获得了新社会各个阶层的共同喜爱。

出口水彩画

出口水彩画册主要产于18世纪晚期至19世纪末的广东,对其艺术形式的全面研究将由精通于此的专家来展开。[33]而本文仅限定于对其中有关胡琴的描绘进行考察。

英国博物馆藏有大量中国出口水彩画,其他地方对此的收藏就极为匮乏。因为当时中国主要的贸易伙伴是不列颠,所以这也就不足为奇。然而,当时与现在的收藏内容的差异之大,也确实颇为惊人。不列颠博物馆(British Museum)拥有超过四百余册中国画卷,其中四分之一是出口水彩

画。此外,如大英图书馆(the British Library)、维多利亚和艾伯特博物馆(Victoria and Albert Museum)、艾丁伯格皇家博物馆(Royal Museum)、菲茨威廉博物馆(Fitzwilliam Museum)、剑桥大学图书馆(Cambridge University Library)、阿什莫尔博物馆(Ashmolean Museum)、鲍德莱图书馆(Bodleian Library)、曼彻斯特的大卫赖兰兹图书馆(David Rylands Library)和香港[34]艺术博物馆(Hong Kong Museum)中也有不同数量的藏品。

但是,这些画册大多已收之高阁被人遗忘,既没有整理目录,又极少展示于众。有的还遭到拙劣的修补,粗糙的捆绑,甚至已毁于霉菌。[35]显然,出口水彩画常被作为次等藏品,被认为没有展出的价值。而对比鲜明的是,同时代的瓷器藏品陈列于各大博物馆。我认为这是一个巨大的遗憾!因为这些画册与生俱来地拥有与“人”的接触,它们描绘着普通人的生命,它们采用着更直接的、更个性化的视角,这是许多其他物品所不具备的。或许这正是它们吸引最初购买者的地方——它们为真实地认识中国提供了有效的途径,展示了一个与众所周知所全然不同的真实中国。

出口画册一般根据描绘对象来设计主题,音乐家或乐器都是常见的内容。对胡琴的描绘在画册中十分常见,其他主题还有商业和娱乐、小贩、服饰、商标、室内装帧,以及船舶等。常见内容之一是刑罚,不幸的受害者总是微笑着,仿佛在享受恐怖的经历,绘画手法特别暴力血腥而写实。不同画册的绘画技术水平差别极大,本文所涉及的大多为高水准作品,也有少量笔法粗拙。画室常批量生产,一幅画会有若干相似的复制品,通过图 9、10、11、12、19、25 和 26 的分别比较,就可以看到这一点。[36]

虽然可以通过风格来判断部分作品大约在 10 年间所制作的画室或创作时间。如果作品没有日期或画家签名,就给鉴定带来极大的困难。笔者综合了博物馆的详尽目录和专家讨论意见,因此,本文的鉴定信息是相对最可靠的。相对于本文的研究目的,鉴定仅为次要的问题,更重要的是这些画作究竟展现了什么。以 19 世纪 20 年代刘天华改革胡琴为界,水彩画是一个清晰的历史分水岭。所以,总体而言,本文将其视为记述特定历史的一部艺术画集。

笔者无法获知本文所列画作的最初来源。目前的假设是,它们是西方游客所购买的纪念品。当时的中国商贸报告中也有所提及。例如,霍克凯斯(Andre Everard van Braam Houckgeest)的《荷兰东印度公司 1794～1795 驻中国清朝政府大使馆纪实》卷二(*An Authentic Account of the Embassy of the Dutch East-India Company to the Court of the Emperor of China in the Year* 1794 *and* 1795)[37]中有一篇附录长文《中国画集简介——M. 范 · 布

拉姆的收藏》(*Notice of a Collection of Chinese Drawings, in the Possession of M. Van Braam*)，其中列举了很多出口画册。作者在第312页做了这样的叙述："33幅画作之一描绘了一群演奏不同乐器的女性。通过此画，我们可以了解那些乐器的情况和对女性着装的认识。"其正是本文所讨论的内容，而且很可能它所描述说的就是本文引用的某卷画册中的一幅。这样的猜测并非没有道理。

中国画家们为了适应西方品味，对自身的传统水彩画技术做了很多改良。中国传统山水画的浪漫画风被一种更清晰、鲜明和写实的风格所取代：在西方肖像画，尤其是人像三维造型的影响下，绘画者非常精心地留意布料和服饰的褶皱。西方视觉中的透视法也常常被运用，如图24－26所示。但是，这种被精心描绘的形象常被置于与之并不相称的背景中，对此后文在进行详述。尽管如此，本文涉及的所有画作，还是显现出一种极为优雅和流畅的特殊笔触。以笔者之见，这正是中国特征的印迹和鲜明的"中国"标识。

描绘胡琴的出口水彩画

图9－31提供了23幅绘有胡琴的水彩画，这是笔者辛劳努力的成果，其包含了本人力所能及的绝大多数实例。[8]其中有13幅属于肖像画风格，作品中一至两个人物，多为女性，除了偶尔有一两件家具外，基本没有任何背景。这种形式将观者的注意力完全集中于音乐人物，但也使人物在画面上视如悬在半空中。另两幅中虽然有更多的人物，但也是类似的构图手法[图22、23]。之外，有三幅画采用了西方透视图法，将乐器组合摆放于布满家具的背景中[图24－26]，虽然注重细节，但与图9－21相同，处于优雅神态的音乐家与画面的几何构图不太协调。从主题思想看，图27和28不同于其他，即前者为一个仪式队伍，采用出口画作传统的色彩明亮的风格，后者则展示了船中的音乐家，着以色彩较柔和的轮廓和水彩笔触。图29－31为百科全书式的对乐器精细的描绘，很容易使人联想到看上去很容易到那些花卉、虫鱼、植物等的绘画图册。图32中有一件中亚弓弦乐器，其不属于中国胡琴家族。图33是一幅当代乐队照片，展示了拉弦乐器在其中的情形。

以下笔者将对图9至33逐一展开分析，将关注点：这些图像能在多大程度上能作为准确的历史文献？为了满足艺术审美的需求，它们的真实性可能做了多大程度的牺牲？换言之，胡琴的历史反映了什么？它们所反映的信息受到了出口水彩画艺术手法的多大影响？

两幅画是相同的构图，描绘了一位演奏高胡的女子鼓板及其伴奏者，它

们于两本不同的画册中。其一收藏于维多利亚和艾伯特博物馆(Victoria and Albert Museum),另一收藏于不列颠博物馆(British Museum)。二者均描绘清晰,明暗线条精致,构思巧妙,堪称早期出口水彩画中优雅的高品质作品,只是人物面容都没有任何表情。不过,任何技艺超群的能工巧匠的复制品都会有细微差异,二者最鲜明的差异就是颜色的运用、女性服饰的褶皱、造型和阴影等细节。这种差异很好地保存了两幅画的各自特征。

与本文所述各图相同,图 9 和 10 中的那些可爱女性演奏者估计都是"娱乐"业中的从业者。[39]一眼看去其似乎穿着优雅,但与画册中其他图像相比,人们会发现这些高胡演奏者的衣服和发型都较为朴素,尤其她们的脚都是正常尺寸,只有鼓板伴奏者是裹小脚的,真的非常小!作为当时的传统,无论其是否妓女,女人的脚越小,她的地位越高。除非满族或一些开明的少数民族,她们不裹脚。大多数水彩画册出产于中国南部的广州,远离北方的满族中心,无疑不会有满族女性。而高官太太是不可能被画以手持胡琴的。因此,从图 9 和 10 中所示演奏者脚的大小,充分说明胡琴与下层贫民之间的联系。

与大多数胡琴水彩画一样,画家将优雅与准确融为一体。通常彼此协调,但也偶有冲突。图中高胡与图 4 的当代二胡非常相似:二者皆为蒙有蛇皮、琴杆纤细、考究,着色顶端略微向后弯曲,二琴轴朝后与琴筒平行,弓型与图 5 和 7 旧式琴弓呈 S 形,琴轴与琴杆的角度与图 4、5 和 7 所示相似。[40]

两根琴弦清晰可见,为普通传统丝弦。然而,乐器上却没有"千斤"。许多画页中都没有"千金",这似乎是一个特点。可能是绘画者的疏忽,但也许当时并非都有千金。[41]除了图 29 和 31 中有乐器的简明图解,本文其他水彩画中都没有对千斤的描绘。但是,当代胡琴绝不会没有千斤,现在博物馆所收藏的老式胡琴上普遍都有千斤,而且胡琴构造也无疑需要千斤。鉴于此,笔者确信,没有千斤极有可能是绘画者的疏忽。

画中女子演奏姿态优雅,脊背直挺,左脚略微前于右脚,眼视前方。与本文所列很多画像一样,她的肌肉似乎并不在演奏状态,漫不经心,缺乏表情。这些女性看上去似乎很美,也可能是技艺高超的艺术家,但总觉得其演奏缺乏音乐激情和全身投入的感觉,她们的手臂肌肉并非处于运动状态,而是被动消极的。

如果与图 2 的现代演奏技术相对比,可以发现高胡并不在演奏者左髋上,而是半对着演奏者的右侧,角度远小于当代演奏姿态。它与图 3 的样子有些类似,但却又并未夹于两腿之间。而且,琴上也没有现代高胡的隔板。事实上,如果将其按照图 9 和 10 那样放置,它可能会从腿上掉下来,因为没

有什么身体部位能够牢固地托住它。这只是漂亮而优美的图画，而非表演实践完全准确的绘制。相比而言，图中演奏者左手手指画得较为准确，显示了真实的按弦姿势。但是，同样也有问题。以现代演奏技术的标准看，左手手腕放得过低。如将手腕保持在这样的角度，演奏出来的颤音不仅音量小，而且难以表现强烈的情感，这个角度还妨碍把位转换。宽阔跳跃的现代颤音和频繁换把是1920年代以来胡琴技术改革的产物。本文大多数图画中，左手腕都显得略低，许多早期照片中也是如此。这有力地说明，其可能是特定历史时期胡琴演奏的基本特征。然而，就此定论还为时过早。图中可能并不是真正演奏的状态。因为当演奏者被要求配合作画时，或为适应早期照相曝光时间长的需要时，其手腕可能会因疲倦而自然下垂。说不定当手腕处于真正演奏的时候，就会以现代的方式提起来。

弓毛在琴筒上方以直角摩擦琴弦，这与当代演奏是相同的。鉴于乐器本身的构造和结构，这应该是唯一可能的位置——万有引力决定了擦弦点位于此才最有效。虽然难以通过图画来准确考察持弓的手法，但看起来也与当代演奏技术一样，弓杆靠在琴筒上[图8]。上下运弓时食指会从弓杆上松开，这是自然形成的习惯。绘画家细致入微地观察到了上述种种。图中演奏者运弓时抬起前臂而非肘、上臂或肩膀，这给人以技艺高超、演奏灵活的印象。事实上，对于动作的温和描绘也是出口水彩画特有的风格。

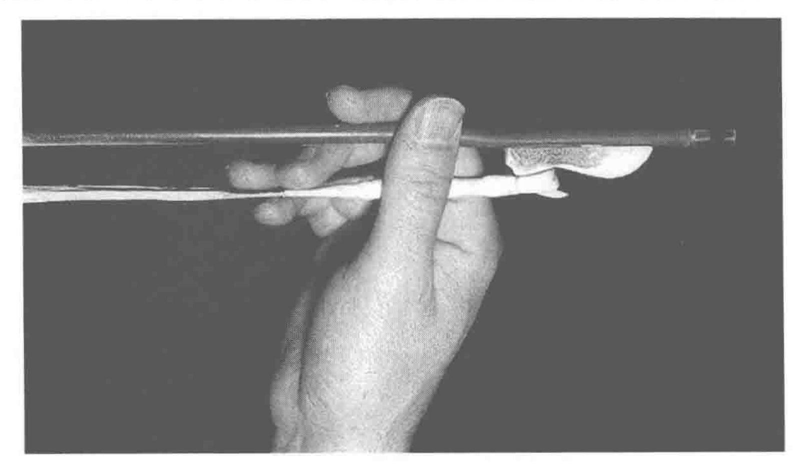


图8

如图9与10那样，图11与12也是同样设计的两个版本，不过它们之间无论是服饰、颜色、面孔还是发型的差别都更为明显。图11的版本相对较好，服饰更丰富，造型也更赏心悦目，不过两幅图中的女子同样都是天足，而

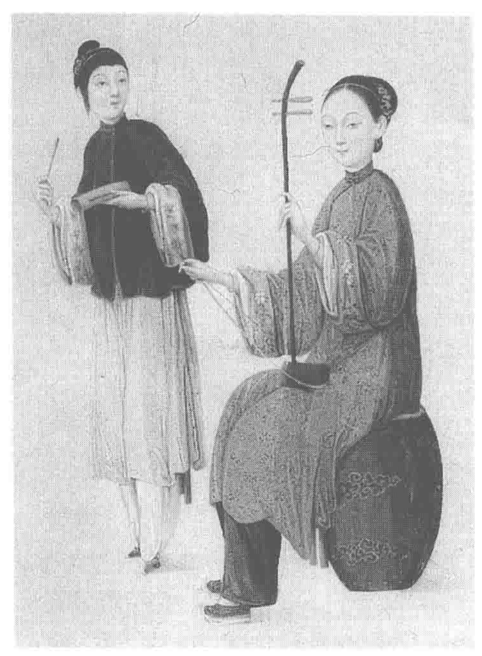


图 9 演奏高胡的女子及其板鼓伴奏者。中国出口水彩画，19 世纪早期。Victoria and Albert Museum，Far Eastern Department，02253. 1885. © Victoria and Albert Museum.



图 10 演奏高胡的女子及其鼓板伴奏者。中国出口水彩画，19 世纪早期。British Museum，Department of Oriental Antiquities，1877，7－14，919. © British Museum.

且背景都有一张置于演奏者右侧的桌子，上面还摆放了一瓶花。如果分析桌子的角度和线条，便凸显了绘画中的透视技法问题。图 12 中的音乐家神情忧郁，显然比图 11 中那种极度诗意的专注更富有表现力，可它对桌子的描绘手法却笨拙而粗糙。但是，这种不协调的迭加却正是出口画册的特色，是其魅力所在。

犹如圣玛利亚俯视幼儿耶稣，画中人像轻抚着深爱的乐器，头部显然处于表演状态，自然低向乐器。不像图 9 和 10 那种处于静态，她更具演奏的神情。

其坐姿双腿交叉。当代只有很少演奏者会如此，多数人喜欢不叉腿的放松姿态。如果是交叉双腿，也由于抬高左腿才能更容易在髋部上夹稳乐器，所以当代演奏者都会将左腿放在右腿上，而不是相反。但在这幅画里，演奏者却是右腿交叠于左腿之上。我曾经试验过这种姿势，根本没有办法演奏。但这并非问题实质所在，关键在于到底是画家弄错了胡琴演奏者叉腿姿态，还是他描绘了一种当时存在而后来渐渐不再使用的演奏姿势？图



图 11　演奏高胡的女子。中国出口水彩画,1850～1870. Victoria and Albert Museum, Far Eastern Department,9168:3. © Victoria and Albert Museum.



图 12　演奏高胡的女子。中国出口水彩画,1850～1870. Ilfracombe Museum, ILFCM. 8822. © Ilfracombe Museum.

17、20 和 24 中的演奏者也是双腿交叉的坐姿,而且也都是右腿在上,本文所涉图像没有例外。根据老照片和其他视觉艺术作品所示,两种姿态可能都存在。这意味着,在这个问题上我们没有理由质疑出口水彩画的画家们不够严谨。

图中乐器蒙有蛇皮,与图 4 中的高胡相似。不同的是,此处琴筒的蒙皮是朝外的,它反向演奏者的身体。这种姿势在出口水彩画和其他视觉艺术中经常见到,但对当代演奏者来说则难于理解:斜置琴筒,蒙皮向外,但却仍然水平运弓。琴弓与蒙皮平行必然会发出怪异而令人讨厌的声音。如果一定如此,想要演奏其中一根弦而不碰触另一根将是不可能的,唯一的可能是同时拉奏两根琴弦。道理很简单,当蒙皮朝向演奏者右方,且琴弓摩擦琴弦的角度与蒙皮或蒙板呈 90 度时,既可以单独拉奏里弦,也可以单独拉奏外弦,乐器的功能就能得到最大的发挥。显然,演奏家们热衷于展露琴筒的蒙面,以凸显演奏手法,但这却让画作在一定程度上失真。

与上述问题紧密相关,如果审视琴筒也将会发现画家又有一处失真的

描绘。笔者曾经演奏或分析过所有现代和传统的高胡,其琴杆都是在靠近蒙皮的一面插入琴筒的。但图 12 中的琴显然被画在了相反的一端。在图 11 中它没有被画得那么靠后,但也离蒙皮过远。

画中演奏者左手腕的位置也过低。不过,她的左手食指抬起而其他三根手指都按在琴弦上,这是演奏技法中常见的"按压"式滑奏的典型姿势。由于胡琴不像提琴类乐器那样有指板,所以这种情况下,左手腕必然如此,画作家很准确地捕捉到了这个细节。

尽管不是很清晰,但仍看得出图 11 中演奏者的持弓近似于现代弓法。手腕的角度说明,与图 9 和 10 一样,她刚刚完成一个下弓,正要开始全弓的演奏。因为她的右手臂很放松,肘部向里紧挨着身体,这种姿势最适于开始全弓奏。而且,其放低的右肩和微微倾斜向右方的额头也证实了这一点。鉴于上述因素,这幅图画具有了比图 9 和 10 更多的肌体运动感和音乐感。

就琴弓而言,图 12 不如图 11 描绘得准确。图 11 中的女子与所有 20 世纪以前的图像或照片中的各类胡琴演奏者一样,右手几个手指压住弓毛以保持它在演奏中的紧张度,食指从琴杆上自然翘起。而图 12 中,弓毛与弓杆的连接处距离演奏者的手指很远,演奏者四指和拇指都握在弓杆上,看上去握得并不牢固。这意味着手指根本无法在演奏中压住弓毛,不能改进音色,也不能更好地擦弦。因此,这是一个几乎不可能的姿势。笔者曾所见所有保存至今的琴弓中,没有任何一个弓毛与弓杆连接处距弓杆底端如此之远的。这种结构根本不可能用右手手指压住弓毛来控制它在演奏中的紧张度。

虽然这 3 幅图画是 3 种不同的设计,但它们的主题是相同的。所以本文将其归于一类。3 幅图画中的演奏者都是一位男性街头艺人而非女性乐伎,它们源自一本流动小贩卖货的图册。图中的男子穿着简单,符合其卑微的社会阶层,正在演奏笛子[图 13、14]或胡琴[图 15]。琳琅的商品挂在其身旁便携式的架子上贩卖,但其中只有笛子、胡琴。笔者分析,这两种乐器出现于此并不奇怪,胡琴是流动小贩及其顾客所属的底层阶级最常接触的,完全不同于古典乐器古琴或钟,它们携有儒家精英阶层的精神。同时,胡琴和笛子最易于携带,很适合平民。而且,它们相对易于制作、学习和演奏,显然具有现成的市场。不过,与胡琴不同,笛子在中国艺术中并没有特定的阶级性,对它的描绘出现在各种不同的社会语境中。

在图 13 中,蒙皮的高胡与蒙板的板胡紧挨着挂在架子上,它们的差别显而易见:前者(左)可通过它小巧的蒙皮和典型的圆柱形琴筒来识别;后者(右)的特征为较大的蒙板和半球形琴筒。上述三幅水彩画中所有的琴弓都



图 13　卖胡琴和笛子的流动商贩。中国出口水彩画，c. 1790. British Museum, Department of Oriental Antiquities, 9162, 12-31,08. 19. © British Museum.



图 14　卖胡琴和笛子的流动商贩。中国出口水彩画，c. 1790. David Rylands Library, Chinese album 52/29. © David Rylands Library, University of Manchester.

是S形，这是典型的早期式样。在本文所讨论的出口水彩画中，在此首次清晰地看到了琴码。其中图 14 和 15 中是最清晰的例子，琴码基本正确地位于蒙皮中央。[42]

图 15 中的男子站着演奏胡琴，而如今坐姿更为常见。因为坐姿可以将左手从支撑琴杆的重负中解放出来，使之能够频繁地移动位置，而左手位置的移动是现代演奏技术中必须的部分。本文列举的其他胡琴演奏者也多为坐姿，唯一的特例是图 27。其中的胡琴演奏者为行进队伍中的成员之一。在 20 世纪之前，虽然大多数绘画和老照片中的演奏者都像当代一样采用坐姿，但偶尔也有站姿，取决于他们演奏场合的需要。这样的演奏场合今天已经不太会遇到，在实践中，站姿也就不再是一位胡琴演奏者的必备功课了。

如果站立演奏的时候，仍然像坐着一样把胡琴置于左髋部，就能为运弓平稳提供保证，平稳乃是演奏中最基本的要求。同时，这个位置也给右手做全弓奏留有了最大可能性的空间。然而，在图 15 和 27 中，胡琴琴筒都被画在了演奏者的右髋部。根据万有引力法则，除非有什么方式把胡琴固定在

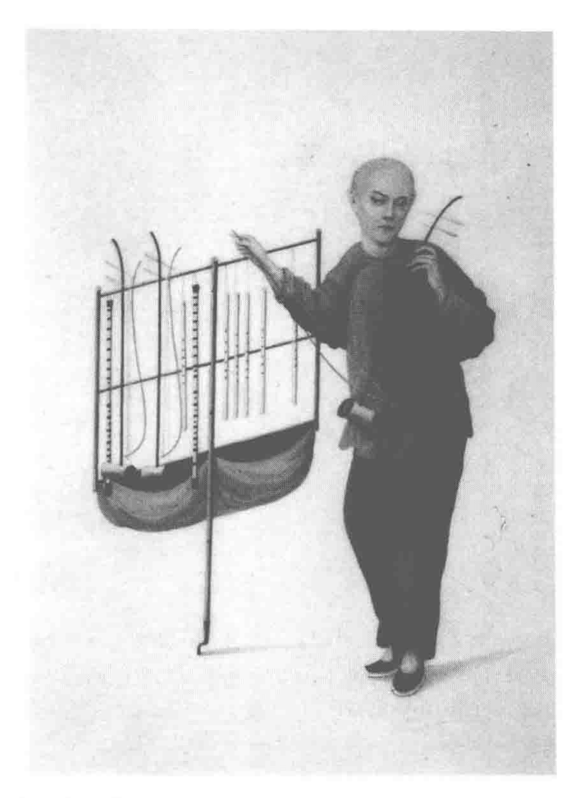


图15 卖胡琴和笛子的流动商贩。中国出口水彩画，c. 1790. British Museum Department of Oriental Antiquities, 1877,7 - 14,939. © British Museum.

身体上，否则以这种持乐器的方法，琴筒必将自然向下滑动直至琴杆垂直。但很显然，从这两幅图中都未能看到有任何结构或身体部位能稳固托住琴筒而确保其不滑动。还有一点，琴筒如此放置，右手很难确保琴弓演奏时一定能触得到琴弦。看到这些，笔者不禁再次产生“当时的演奏实践究竟什么样”的疑惑，并且不可避免地对绘画的准确性产生怀疑。当时的演奏实践中，琴筒摆放的位置是否只有左髋部最具可能性？此图的存在令人无法定论。但如果说一件乐器真的曾经以此图那样的姿势演奏，却是令人难以置信的。因为事实上，图中擦弦点远高于琴筒顶端，右手又动作受限，肘部抵在躯干上，手腕离琴杆过近，食指却毫无意义地伸直，这一系列行为使流动小贩看起来更像一个内行的售货员而不是一个熟练的演奏家。

本文列举的绘画绝大多数出自同一卷画册，这卷画册由一系列主题相近的画作组成。但图16恰恰是少数的例外之一。它出自由不同主题的画作所组成的一套画册，这套画册里描绘最多的是植物和花朵。现在看到的这



图 16 演奏高胡的女子。中国出口水彩画，mid-19th century. Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, uncatalogued. © Fitzwilliam Museum.

幅图虽然画得很好，但也存在不真实的元素：女子的头在演奏时转向左侧，这个角度对于一位严谨的演奏者来讲是不太舒服的；跟前面几幅水彩画遇到的问题一样，画中高胡被置于两腿之间，蒙皮向外；另外，演奏者看起来似乎是刚奏完一个上弓，绘画者敏锐地捕捉到了这个瞬间，但如果以现代演奏技术的标准，演奏者的右手腕太低了，估计大概是受那宽大的袖子所累；乐器上两根白色丝弦是清晰的，但没有千斤标识。

这位女性演奏者正以中指按弦，食指和小指抬起以增加需要的力度。笔者判断，她可能正在这个音上做一个特别棒的、很好地润饰的颤音，或许这能够解释她为什么头部左倾和迷人微笑——沉醉于演奏中。

与本文列举的大多数画像相比，无论是人物服饰线条的流畅性，还是动作捕捉的准确性和敏锐度，图 17 画得都不够好。高胡摆放的位置被画得非常靠下，低于迄今为止分析过的任何一幅；女性演奏者的双腿像图 11 和 12 中一样，是以右腿交叠于左腿上；她的左手腕也是低的。最有问题的是，根



图 17　演奏高胡的女子。中国出口水彩画，c. 1850. Hong Kong Museum of Art, AH 1988.44. © Hong Kong Museum of Art.

据琴弦所画的位置，可以非常清晰地看到蒙皮笔直地指向了演奏者的腹部，如此一来，琴轴的按指处严重偏离；弓毛置于两弦之间，可是弓杆却夹在琴弦和琴轴中间；而且她跟前面提到的一样，也是把琴放在身体右侧进行演奏。如果以当代的常规技法衡量，图中所呈现出来的这一切，似乎是一个难解之谜。目前看来，最大的可能性是画家混淆了胡琴的正确演奏法；但也不是没有另一种可能性，即的确存在过这样的演奏法，只是后来渐渐弃而不用了。尽管这种推断令人难以置信，但我已经找到了一幅非常有价值的绘画作为论据。[43]

这两幅画里的胡琴演奏姿势都是今天很难再看到的了。图中演奏者左腿盘起斜压在椅子上，靠左侧大腿维持平衡。只是图 18 中的琴筒放置位置比图 19 更靠里，笔者对两种摆放位置都做了尝试，事实证明它们都是可行的。但是，要注意拉弦时不能太用力，否则乐器会从腿上滑下去。

除了女性胡琴演奏者之外，图 18 中有一位男性演奏者以拍板伴奏，在图



图 18　演奏板胡的女子，一位男子演奏拍板伴奏。中国出口水彩画，c. 1820. British Museum, Department of Oriental Antiquities, 1962,12－31,08(16). © British Museum.



图 19　演奏板胡的女子，另一位女子观众。中国出口水彩画，19 世纪早期。British Museum, Department of Oriental Antiquities, 1877,7－14,888. © British Museum.

19中则是一位女性的观看者。图19是早期精巧的风格，与图10来自同一本画册。图18就没有它画得好。两幅图中，胡琴演奏者都是"小脚"，图19中所描画得尤其小。

这两幅图也都给予乐器蒙皮以清晰的角度，大概是绘画者觉得这个部位是必须向观众展示的。图19中胡琴为木制蒙面，琴身呈半球形，这说明它是一把板胡。尽管其琴杆比现代板胡的琴杆长得多[图6]，它的琴轴是指向右方而不像现代板胡那样向左对着演奏者的脸。但是，它有着板胡区别于二胡最重要的标志——蒙板。图18中的乐器看上去似乎也用了蒙板，但它的琴筒却是高胡那样的筒形，因而辨识它是否为板胡就很困难。两幅图中琴码明显都位于琴筒正面的中央，而现代板胡的琴码却如注释45所提到的，通常置于琴面顶端。

虽然说琴弓无疑是必需的，但图18画得并不清楚。图19清晰可见，它是典型的早期优雅弧形状琴弓[如图5、7]。二图中演奏者的左手手腕都较低。图19中，演奏者的袖子自然地从左手垂向肘部，右手手指姿势与当代持弓方式几乎完全相同，琴弓的擦弦点正位于琴筒上方，与琴弦和琴杆基本呈90度角。这些都说明绘画者仔细地观察了被描绘的对象，而且捕捉细节的精确度要高于其他大多数绘画者。演奏者的表情近乎漠然，不像文中其他图像中的女性那样讨人喜爱和生动，尤其当与其身边那位年轻美貌的观看者相比，她流露出更冷静和全神贯注的成熟气势——很有可能她是一位非常好的演奏家！

这两幅与上述那些水彩画风格截然不同。而且，二图的差异形象地展示了板胡[图20]与高胡[图21]的区别。与多数作品所流露的对性的暗示相比，这两幅画给人一种更健康的感觉：图20中是一位男性演奏者，这与大多数水彩画中的女性形象反差鲜明；图21中的女子没有那么温婉高雅和标致迷人，取而代之的是一种清新明快、略显风情却又不失单纯可爱的气质。

图20中的男子将右腿交置在左腿上，蒙板向外朝其身体的左侧，弓毛擦弦点位于琴筒顶端与琴杆的交接处，眼睛专注而持续地凝视着自己持弓的手——胡琴演奏者常常会这样，其左手食指按在琴弦上，仿佛正要演奏一个上行的滑奏。这种演奏技术在许多地方曲目中常见，需要快速移动手腕。从左手腕的姿势来看，此图是本文所有插图中唯一可能在运用该技术的例子。但如果要完成这个动作，演奏者还要具备当代演奏所要求的灵活机敏的素质。

图21是本文仅有的一幅琴筒蒙面在演奏者右侧的现代拉琴方式的画像。图中女士的眼睛仿佛在仰望天空，眼神甜蜜而单纯。不过其琴弓的弧



图 20 演奏板胡的男子。中国出口水彩画。Oriental Art Museum, University of Druham, 1977, 97, 3. © Oriental Art Museum, University of Durham.



图 21 演奏高胡的女子。中国出口水彩画。Oriental Art Museum, University of Durham, 1977, 97, 41. © Oriental Art Museum, University of Durman.

形却很特别，即握在手中的应为逐渐变窄的一端，但现在却是拱起变宽的一端。琴弓不可能在这样的情况下拉弦，因为琴弓尖端弓毛和弓杆之间的距离太小了，这让演奏者无法向弓毛施加足够的力度，以确保有效地拉弦。这一错位应该是绘画者的谬误。

这幅图是研究当时中国传统乐器的重要资料，因为除了扬琴和唢呐以外，图像几乎包含了所有主要的中国传统乐器。不仅如此，它还展示了一种可能存在的乐队组合，并透露出关于当时演奏实践的极其重要的信息。图中所展示的乐器如下：

后排：古筝、鼓、轧筝、锣、云锣、笛子、古钹、钹、笙；前排：阮、板胡、琵琶、三弦、鼓和铃、锣、古琴。所有演奏者皆为男性，他们正在为一位女性舞者伴奏。

请注意乐人之间的那种兄弟般的情谊，没有指挥或者独奏者，所有人都



图 22　一组音乐家为舞者伴奏。中国出口水彩画，c. 1780(pre - 1794). David Rylands Library, Chinese album 27/2. © David Rylands Library, University of Manchester.

为音乐的展开平等地做着贡献。那位胡琴演奏者的双臂都伸展着，上半身所有肌肉都融入于这个动作之中，看起来他十分投入，同时身体又保持着放松和流畅。这样的姿态与上述众多女性演奏者形成强烈对比：她们全神贯注、感情内敛和动作拘谨，演奏毫无生气，与此活跃的合奏状态差别甚远。

图 22 中所示的显然是板胡。其琴轴像现代板胡，侧向演奏者头部。琴弓为明显拱起的早期形制。演奏姿势特别引人注目，琴杆与腿部并非 90 度直角，而是倾斜向外，远离演奏者的身体。演奏者的左手如图 6 那样，位于琴弦按指区域中最高的位置，与现代按弦技术迥然不同。[45] 以此图为据大胆推测，腰马取代千斤并置于靠近琴轴处的这种做法，在传统高音板胡上被强化了。与图 22 大约同时代的图片中[见图 5]，腰马也是被置于较高的位置。

图 23 是一组关于拒绝鸦片的 12 讲系列绘画中的第一幅，主题是胡琴表演的堕落影响。图下有一段文字："(1)由女人、音乐和唱歌陪伴下吸鸦片是走向堕落恶习的第一步。"图中的枭雄懒洋洋地靠在高起的戏台上，四周布满各种诱惑。画册有几页篇幅生动详细地叙述了他如何被引诱吸鸦片，如何被腐化最终毁掉的令人惋惜的故事。

图中有一位男子演奏高胡，一位女士弹琵琶伴奏。与前面列举的很多实例一样，演奏者将高胡夹在两腿之间，蒙皮向外。采用这种坐姿演奏，要想托住乐器，必然的结果就是，整个身体如图中那样向前弯曲。关于这一点可以对照图 3。男子左手的手腕虽然也有一点低，但他做到了正确地放松又不失柔韧；他的右手食指伸展，这个特征已经在前文关于图 9、10、11 和 15 的叙述中进行过分析；琴弓弓杆靠在琴筒上，弓毛则以精确的 90 度角擦弦。

这三幅图片都配有繁复的背景，而且胡琴都是合奏中的一员。图 24 中



图 23　一个吸鸦片烟者的堕落。中国出口水彩画，c. 1860. © Martyn Gregory Gallery, London.

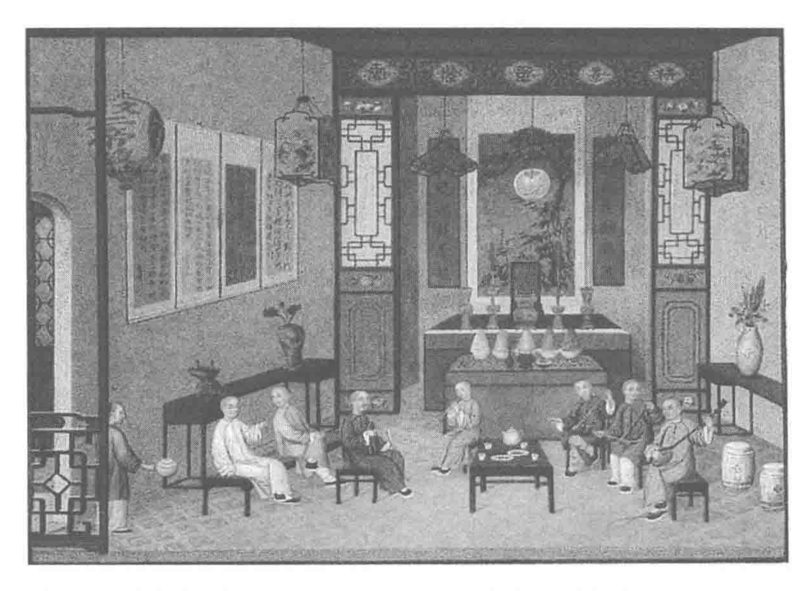


图 24　在神龛前演奏的一组乐人。中国出口水彩画，19 世纪早期。British Museum, Department of Oriental Antiquities, 1877,7－14,1073. © Bitish Museum.

描绘了五位男性乐人在神殿的神龛前演奏，他们所持的乐器从左至右分别是拍板、洞箫、板胡、高胡和三弦。这样的场景通常不会有丝毫的感官享乐，而是严肃的、学究的。图中还有三位不参加演奏的观众，可能是在从事教学讲述。两位胡琴演奏者都是把琴夹在两腿之间且蒙面朝外，那位板胡演奏者则将右腿交叠在左腿之上。三人的左手都在靠近琴轴的琴杆上端按弦，身体倾斜，明显不同于上身垂直的姿态。这幅图与图 22 一样，也是男子演奏，但此图中 3 人的肩膀或头的角度和姿势却与图 22 的不同。但是，这个变化是令人满意的。把以上因素综合起来，可见图 24 体现了很重要的个人风格，为图画注入了生命力。

图 25 和 26 描绘的都是含有胡琴的女性乐人合奏。图 25 特别恬静和赏心悦目，两位美丽的女子坐在莲花池前演奏着三弦和板胡，旁边还有两位女子专心听赏。图 26 是一个房间内有四位女士分别在演奏三弦、阮、木鼓和高胡。应该能辨识出这两幅图中的胡琴演奏者，即图 25 中的那位在图 19 中出现过，图 26 中的那位在图 9 和 10 中出现过。她们被平移到新的背景里，尽管绘图严格地遵循了西方的透视图法，但是演奏者与背景中的平行线条仍然有些地方处理得极不协调。

这幅图表现的是宫廷“翰林院”[45]中一群年轻学者所组成的统一着装的乐队。走在最前面的演奏者拿手持板胡，跟随其后的人分别演奏着笛子、三

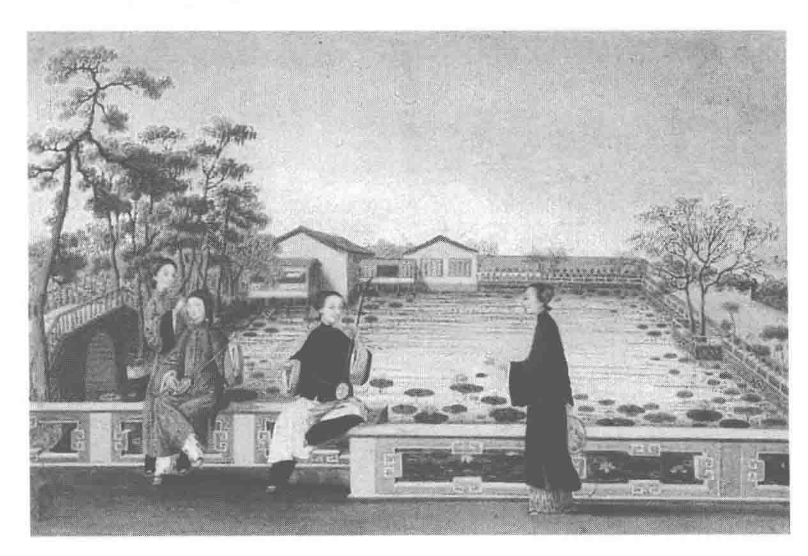


图 25　一位演奏板胡的女子和另一位表演三弦弹拨乐器的女子在荷花池前，还有侍从陪伴。中国出口水彩画，19 世纪早期。British Museum, Department of Oriental Antiquities, 1877,7－14.1284. © British Museum.

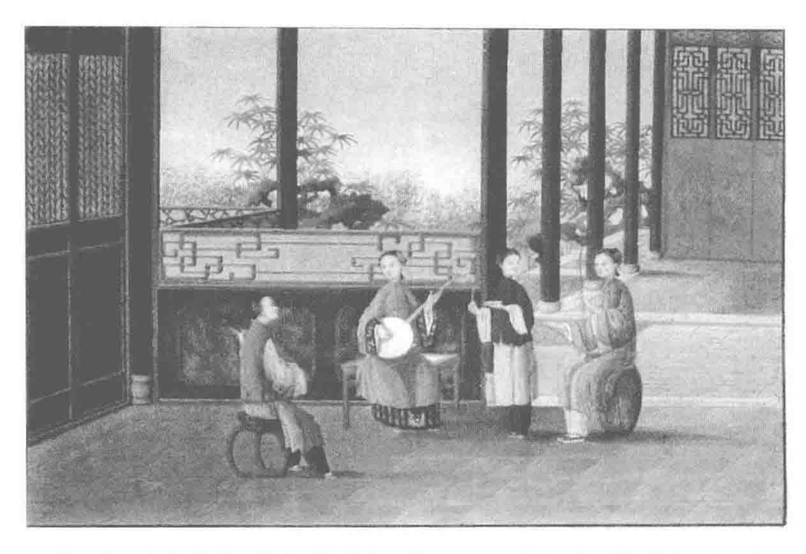


图 26　乐人合奏,其中一位在演奏高胡。中国出口水彩画,19 世纪早期。British Museum, Department of Oriental Antiquities, 1877,7－14,1295. © British Museum.



图 27　一组乐人行列。中国出口水彩画,19 世纪早期。British Museum, Department of Oriental Antiquities, 1944,11－20.06(8). © British Museum.

弦、鼓和铃、云锣、某弹拨乐器、笙。这群优雅的年轻人看起来认真严谨,对照前文分析的那些赏心悦目的女性演奏者形象,二者竟是如此遥不可及的两种世界。在有些场景里,胡琴甚至带有强烈的性或淫荡的暗示;而这幅图却赋予了胡琴另一种角色——受人尊敬的年轻学者的闲暇之乐。在这里,这位男子无拘无束地演奏着板胡,肩膀、手臂和腿都很放松,线条流畅。画中琴轴斜向一边侧对演奏者的脸颊,跟现代板胡演奏时的角度一样。

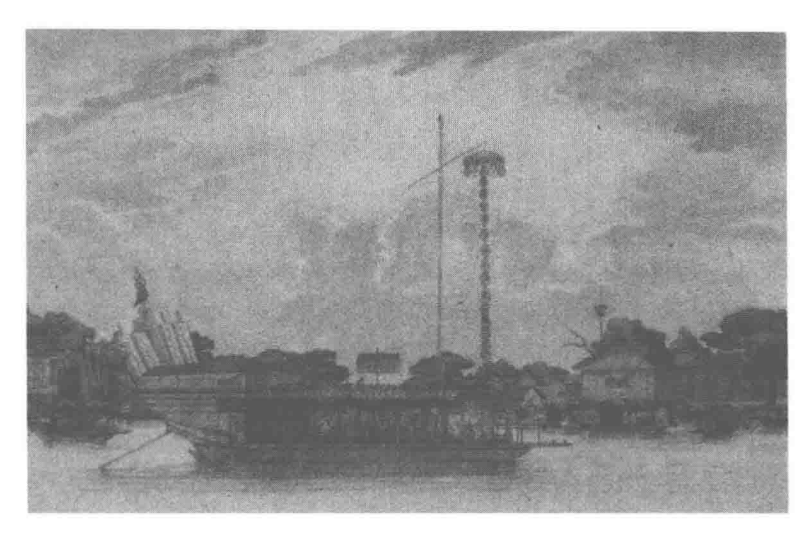


图 28　中国船。中国出口水彩画。British Museum, Department of Oriental Antiquities, 1877,7-14,0961. © British Museum.

这副水彩画选自一本有关船的画册。其中,一位女士隐于船舱中,演奏着某种胡琴类乐器,有可能是高胡。与她合奏的另两位成员也能看清楚,坐在她对面的是一位三弦弹奏者,旁边是一位笛子吹奏者。这样的场景令人联想起朱自清那篇有名的文章《桨声灯影里的秦淮河》(见注释㊷),他讲述了一个发生在 1923 年的故事,其中曾描述到妓女们在船上演奏胡琴招徕客人的景象,该文的写作年代要比出口水彩画册那段历史微晚一点。

为满足外国读者对异域知识的热情,这三幅图百科全书式地提供了乐器的精确描绘。图 29 和 30 出自同一本画册,该画册的精确度和详细程度都很高,所以这两幅图可以作为研究胡琴历史的重要文献。图 29 描绘有一把高胡,它与一把现在不再使用的四弦弹拨乐器并置一起;图 30 描绘了一把板胡,它跟一把三弦并置在一起。图 31 则出自另一本绘制水平较低的画册,其中有一把京胡、一把板胡及一把蒙板三弦。[47] 这是我在所有水彩画册中找到的唯一一幅描绘京胡的实例,画中京胡短小的琴杆和竹制琴筒清晰可辨。

图 29 和 30 中的胡琴都贴有英文标签,前者标记有"yee yin",也可能是"ajee yin",字迹不是很清楚;后者标有"Tai cum"。这两幅画上都还有小字的中文说明,其中最前面两个字是对乐器的标识:图 29 中的高胡被称为"erxian"(二弦——译者注),图 30 中的板胡被称为"tiqin"(提琴——译者注)。如注释 1 中所提到的,胡琴在 1919 年五四运动之前的正式称谓是一个复杂的问题,已经超出了本文的研究范畴。这正是为什么本文全部采用现

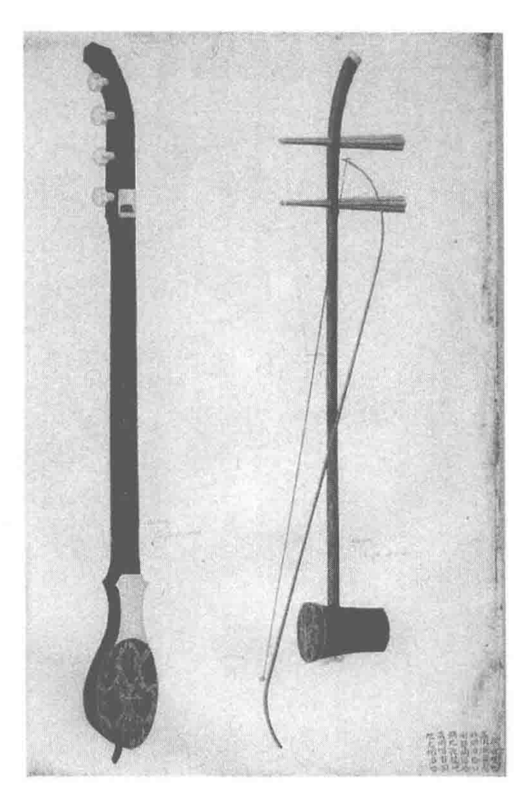


图 29　两件中国乐器,其中之一为胡琴(右侧)。中国出口水彩画,c. 1780(pre-1794). David Rylands Library, Chinese album 27/9. © David Rylands Library University of Manchester.

代称谓,而不使用刘天华时代之前胡琴的常用名称。[48]虽然笔者能流利讲述古代汉语和现代汉语,但是仍然难于理解图片上保留下来的那些说明文字,我推测它们可能是一种怪异而难辨识的英语音译或中文方言。

图 29 和 31 的胡琴上有千斤,由此可以更深入地探讨有些画像中的胡琴没有千斤的问题,并为解答这个秘密点亮了曙光。以笔者之见,这证实了在早期蒙皮胡琴上已正常使用千斤,而那些画像对其的遗漏基本是绘画者的疏忽。相比之下,图 30 和 31 中两把板胡身上的问题更复杂。如上所述,蒙皮胡琴的千斤在板胡上通常被替换为腰码。这两幅图上的板胡上看上去都有腰码,但却不如蒙皮胡琴上的千斤绘制得那么清晰。因此,最终判断尚需保留。不过按照笔者的观点,完全能证明早期板胡上腰码的存在,因为它还出现在图 5 中的老式高音板胡上(右起第二把)。无论是过去还是如今,胡琴需要千斤或腰码才能有效地演奏,所以没有它们几乎是不可能的。

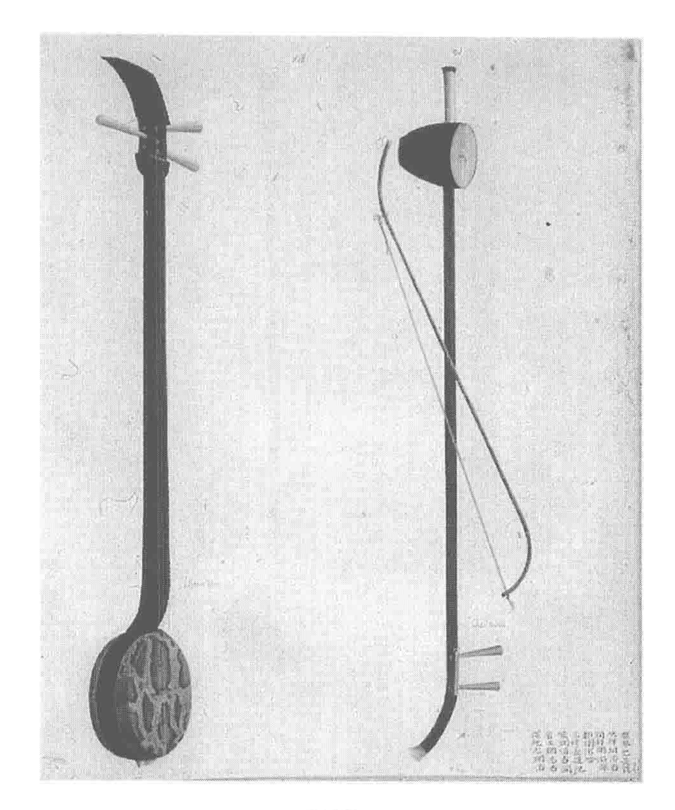


图 30

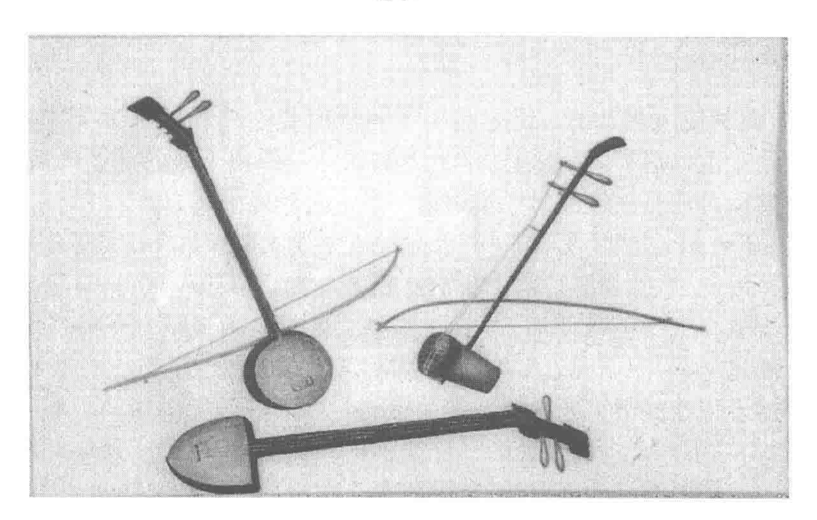


图 31

图 29 中的高胡与图 4 中的惊人相似:同样都是白色的顶端,凹槽的琴轴,浅色橡树类木材制成的琴杆和黑色琴筒。图 29 和 30 中的琴弓也与图 5 和 7 中的琴弓非常相似,而且甚至连弓端固定弓毛的小金属扣都一样。不过,图 30 中的板胡与艾丁伯格博物馆的同类藏品[见图 5]就不那么相像了:虽然它们的顶端都是亮色的,从琴轴到琴筒的设计相同,琴轴也都是横向打磨螺纹,但图 30 中的琴筒更小、颜色更深,图 5 中的则更大、颜色更浅。此外,图 30 的板胡有一个特别之处,它的琴杆穿过琴筒底部继续向下延伸出相当长一段;然而图 5 的与其他大多数传统胡琴一样,只留出一点点痕迹。

笔者无法解释图 29 中写在高胡标签上的那些中国汉字,它们的字迹一点都不清楚。如果假定"yee yin"或者"ajee yin"是它们的音译,仍然有些有趣的问题。图 30 中的板胡被明确命名为"Tai cum",这可能是粤语"da qin"的发音。"da"就是大的意思,"qin"就是胡琴的琴,代表弦类乐器的意思。有意思的是,这里的"cum"也出现在了图 4 所示那把高胡标签上——"ee woocum"。标签贴在琴筒背面边框的里侧,"ee"和"woocum"分别是"二"、"胡琴"的意思。汉字以不通用太的粤语拼音反复出现,这种情况并不常见。所以如果以它为据来证明图 4、5 中的传统高胡、高音板胡与图 29、30 所绘乐器之间有直接联系,实在不具说服力。但是,从它们外观上的相似性所暗示的那样,无疑二者来源具有共性。[49]

第一幅图中描绘的弓弦乐器并非是胡琴,这是笔者能找到的唯一此类图像,它说明在当时在中国存在过此类乐器。但事实上,图中的衣服、帽子、靴子、胡须和马,都表明这是中亚地区。图中的乐器像胡琴一样使用弓弦,但并不属于胡琴类。原因很简单,其弓毛没有夹在弦之间。换言之,弓弦乐器的琴弓大多在琴弦以外,但胡琴类例外。胡琴的特点是弓毛必须夹在弦之间,擦弦点应位于共鸣箱上方以获取垂直角度,可以分别独立演奏内外弦。此图中的弓弦乐器完全不具备上述胡琴特征。它有三根琴轴,而胡琴类通常是两弦或偶尔四根。而且,它还有大多数中亚弦乐器(拨弦或拉弦)所常见的水滴形、木制面板的音箱。[50]

图像标明来自"jinzhou",这是一本阐述中国以外民族的画册,该图为其中一幅。笔者至今无法查证"jinzhou"的现代地名。但我们讨论的这件乐器极为近似于新疆维吾尔自治区维吾尔族的现代"satar"琴。图 33 是依据 1873 至 1874 年间英国探险队在新疆南部叶尔羌所拍照片为蓝本而绘制的水彩画,距今至多几十年。图中一位男子也正在乐队中演奏类似"satar"的乐器。[51]

图 32 所画乐器有唢呐、钹、鼓,以及一位男子演奏"satar"。他运弓活力充沛,手臂和肩膀自由而放松,与图 22 中板胡演奏者的姿势十分相似。颇有

意味的是，这名男子直接坐在地上，但本文中列举所有胡琴演奏者，以及几乎所有中国器乐艺术中的任何乐器都是坐在凳椅上演奏的。



图 32



图 33 "Dadhkwahs"乐队

结 论

上述充分说明，那些描绘动人女性演奏乐器的水彩画将胡琴演奏与感官享受联系在一起。这些绘画的技艺与精确性层次不一，其中大多数都绘制精美，但也有些较为粗陋和平庸。有的画中胡琴演奏者采用现代姿势，但

更多及典型的姿势是将胡琴置于两腿之间,蒙皮向外。在这些画中,手臂、手腕和手指也采用了多种不同角度的姿势,有时跟现代演奏技术相一致,有时则无。但不管怎样,总的来说,这一系列的图片确实为我们打开了一扇重要的窗口,来真切地了解过去的胡琴世界。虽然胡琴音乐本身已然消逝,但这些图像给予我们通过碎片化的印象来追寻胡琴音乐产生的历史语境。

1949 年新中国成立以来,胡琴的命运发生了转变。在毛泽东思想的引领下,音乐家们向人民大众学习,迅速将从前被边缘化的胡琴转变为最具社会价值的乐器,以满足无产阶级文艺审美的新要求。从前胡琴被视作平民阶层的乐器,如今却在革命政治精英的提倡下取得了辉煌成绩:创作新曲目,乐器改革研究所,建立了一整套受人尊敬的教师队伍、考试制度及音乐学院等体系化结构。本文中展现的这些画作为我们了解 1949 年前胡琴所扮演的历史角色,提供了一幅迄今最完整的图景。我们应该珍视它们,以作为对那消失已久的世界永久和美好的记忆。

注释:

① 特此感谢不列颠学院(British Academy)为准备这些艺术展品而慷慨赞助经费。

② 1919 年"五四"运动以来,口语取缔了古代汉语,成为文学表达的媒介,如今更成为当代中国普通话的使用标准。术语"胡琴"的解释:"Hu"意为"西部蛮族","qin"指弦乐器,因此"huqin"的最初含义是西方蛮族的弦乐器,虽然在过去它也包括弹弦乐器,但是现在援引这个术语仅表示那些用弓的乐器。胡琴的早期命名是一个极其复杂的情况,大大地超出了本文的讨论范畴。但是,文中仍会在适当的时候涉猎它。为便于统一,本文始终贯穿现代称谓。"胡琴"乐器中相同的"胡"字,被用为该家族成员中现代名字中的第二个字——二胡、板胡、京胡等诸如此类。认为胡琴起源于中亚,也是一个超出本篇论文范畴的议题,最晚在 18 世纪末 19 世纪初的时候,也就是出口水彩画被制作的时期,胡琴已经被吸收到中国音乐主流中几百年之久,所以"胡"从那时起就只是一个称谓了。

③ 胡琴家族的成员也包括四弦的四胡和三弦的三胡,二者都用有两束弓毛的一种琴弓。至于前者,每对琴弦中插入一束弓毛,而后者对琴弦和弓毛的安排就更复杂,这也超出了本文要讨论的范畴。不过在我的另一篇文章中对此有充分的讨论:"Experimental and Traditional *Huqin*: the Sanhu and *Erxianzi*", *The Galpin Society Journal* LVI(2003), 19-26[9-12].然而,由于我还没有发现任何一个在出口水彩画中对此描绘的实例,所以这个问题也不在此处详述。

④ 二胡的"er"指"二",它表示这种乐器是有两根弦的"胡琴";"高胡"的"gao"就作为"高"的意思来翻译,现代高胡定调比二胡高好几度。

⑤ 在关于中国音乐的文献中有很多对于刘天华的叙述,对我而言,最好的是一个为 CD 所做的注释:*Centenary Commemoration of the Birth of Liu Tianua* (1895~1995) (Beijing: ROI Productions Limited, 1994).

⑥ 其中一部分在我的文章中有所讨论:"Dating Old *Huqin*: New Research on Example of pre-1949 Instruments in Three Major British Collections", *Journal of the American Musical Instrument Society* XXVⅢ(2002), 118-173.

⑦ 我曾经在更多的细节上地讨论了这些差异:"The 'Early Music' *Erhu*", *The Calpin Society*

Journal LIV(2001), 56-61.

⑧ 对这一收藏品种的胡琴的充分讨论,可以看上注中提到的"Dating Old *Huqin*"。

⑨ 我把评价建立在对视觉艺术中大量绘画做调查的基础上,包括这里援引的水彩画,还包括我曾经遇到过的几百把传统胡琴,它们中的绝大多数都安装了丝弦。当然,可能最早的用金属弦的实例是牛津大学皮特利弗斯博物馆(Pitt Rivers Museum)中的一把京胡(inv. no. 1938. 34. 613),这把京胡最初到英联邦是1905年。然而,William B. Langdon在"*Ten Thousand Things Chinese*": *A Descriptive Catalogue of the Chinese Collection* (London: "printed for the proprietor",1842)中的"实例XXXⅡ,乐器"(pp. 78-79)中提到,"中国乐器中,弦不用肠线,而是代之以丝线和金属线",文中还认为金属胡琴弦有一个很长的历史,超出了设想。

⑩ 在此处,"中"意味着"中音"。

⑪ 此处,"板"指"木板"。

⑫ 它们的目录编号为:高音,434;中音,435。

⑬ 图4中的艾丁伯格(Edinburgh)高胡没有确切现存的琴弓。在图5中展示的那根,同本文收集的五个老式胡琴中的任何一个都没有特别的联系。因此它既可以用于图五中的高胡,也可以用于图中那两把板胡。

⑭ 京胡的"京"就是北京的"京",意思为"首都",或者在此处也指"在首都表演的戏曲品种"。

⑮ 这一组也包括注⑯中列出的"四胡"。

⑯ "si"的意思是"四"。

⑰ 博物馆编目号码:438。这件乐器几乎同图4中爱定伯格的高胡完全一样,唯一的区别是它有四个琴轴而不是两个。

⑱ 雷胡和坠胡的词源是费解的,并且超越了本篇论文所要讨论的范畴,然而,它们仍然都是"胡"的类型。

⑲ 这里的"er"同二胡的的"er"都是"二"的意思,"xian"的意思是琴弦,"zi"是在当代汉语中常用的小后缀。因此,"二弦子"指小的二弦的提琴。

⑳ "san"的意思是"三"。

㉑ 审校者注:在此原文中有一节关于现代二胡的演奏技术的论述,考虑到该内容与本文讨论的主题没有直接关系,而且中国读者对于二胡演奏较为熟悉,因此做了删节。

㉒ 关于19世纪50年代以来的这一类照片,我有相当大数量的且持续增多的藏品,这段历史时期与这里提及的出口水彩画所涵盖的时间是相重合的。我有一篇论文来讨论它们,名为*Six Strings and a Can of Corn*: *Thirty Early Photographs of Huqin*,已经在别处呈交出版。许多这样的图片都是收集于拓晓堂编:《中国旧俗》,北京:中国书店,1997年。在欧洲和美国的一些档案中,有许多20世纪20年代以来的电影片段。虽然所有这些都同胡琴历史有关,但是关于它们的充分讨论超出了本篇论文的范畴。

㉓ 这些包括著名的论著《乐书》,陈旸著,1101年成书于开封。在这本书里包括了目前所知最早的一幅描绘胡琴类乐器的图像,这幅图解复制于:刘玲编:《中国音乐史图鉴》,北京:人民音乐出版社,1988年,页125。《乐书》直到清朝(1644-1911年)末年都还是乐器方面的权威性读物,并且经历了多次翻版重印。其中一个1876年的版本就保存于剑桥大学图书馆(Cambridge University Library)。然而,除了陈旸的重要工作之外,这样的资料非常匮乏,我仅找到少量。虽然所有这些都与胡琴有关,但是对此的充分讨论超出了本篇论文的讨论范畴。

㉔ 在上述我的"The 'Early Music' *Erhu*"和"Dating Old *Huqin*"中讨论过。

㉕ 包括:Jonathan Stock, "A Historical Account of the Chinese Two-Stringed Fiddle *Erhu*", *The Gaplin Society Journal* XLVI(1993),83-113;前面提到的《中国音乐史图鉴》;韩冰主编《中国音乐文物大系》,郑州:大象出版社,1999-。最后这本文献做了很多卷,每个省都有,是一项仍然在进行中的工程。

㉖ 复制于《中国音乐史图鉴》,第126页。

㉗ 不列颠图书馆、伦敦大学东方与非洲研究学院、牛津大学阿什莫尔博物馆的东亚艺术部以及剑桥大学图书馆,都有关于中国艺术的原文和西方语言文献的书籍的大量的收藏,其中包括多卷本的千佛洞壁画副本。

㉘ 这是一个我在为博士论文 *Music in Northern Pakistan* (University of Cambridge,1992)做田野时第一次发现的现象。当在这一地区的时候,我遇到了数10位杰出的西塔琴的精通者,但只有一位当地演奏者以弓拉奏,而他的表演水平相对较低。

㉙ 我特别要感谢 Ming Wilson——维多利亚和阿尔伯特博物馆远东部馆长。她引导我转向中国出口画册。在她那里复制的收藏品实例是图11,这是我遇到的第一幅关于胡琴的该类描绘。

㉚ 我曾经准备一篇论文讨论这些问题,题目为"'The Instrument I Learnt On':Depictions of Huqin by Western Visitors to China"。这篇文章曾在某处交付出版。

㉛ 例如,声名狼藉的《上海漫画》,出版于战争年代。

㉜ 这其中最著名的是16世纪小说《金瓶梅》。

㉝ 例如:Craig Cluns, *Chinese Export Watercolours* (London: Victoria and Albert Museum,1984); Carl L. Crossman, *The China Trade* (Princeton: Pyne Press, 1972); Margaret Jourdain and R. Soame Jenyns, *Chinese Export Art* (London: Country Life Limited, 1950).

㉞ 现已不再是英属殖民地。

㉟ 大英博物馆(The British Museum)逐渐地归还并重新装裱它保存的中国画册,这是一个受人欢迎的迈进。

㊱ 同样地,在他的 *Chinese Export Watercolours* 的第50-53页,Craig Clunas 复制了两幅图片,每一幅都用两种版本,尽管它们并没有描绘胡琴。

㊲ London: R. Phillips,1798.

㊳ 那些极少的被发现但是没有展示于此的例子,之所以被省略是因为,由于各种原因还未取得令人满意的照片。这些例子包括:1)在描绘乐人的12页画册中的一位胡琴演奏者,如今作为表演艺术的音乐部分(目录编号 Mus Res * MK++)被展示在纽约公众图书馆(The New York Public Library for the Performing Arts),一个关于它的黑白复制品发现于《亚洲》总29期(*Asia* 29)1929年11月刊(November 1929),同这卷画册中的其他五幅一起,作为该刊第876-877页间一篇 Liu T'ien-yun 写的论文的图解,由 Arthur Waley 翻译,命名为 The Singing Girl。2)Wilhelm Heinitz, *Instrumentenkunde* (Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion M. B. H., 1929). 在该书第9页有一幅出口水彩画的有明显颗粒的黑白照片,展示一位女士演奏高胡。因为它被作为一个私人收藏品而给出,所以它的来源几乎不可能追踪到。3)纽约的大都会艺术博物馆(The Metropolitan Museum of Art)有一幅画册,目录编号为1990.289.1-21,由21页组成,包括一幅对一位胡琴演奏者的绘图,它有幸被作为"The gift of John Howel, August 23, 1797"的卷首插图。4)我曾经在德国汉堡的 the Museum fur Volkerkunde 博物馆鉴定出两本音乐家画册。我本来期望那里能有关于胡琴的图片,但是没有查阅到。这两本画册,其中一本没有博物馆编号,另一本是49.62:4号。5)在大英博物馆(The British Museum)编号为1877.0714,0.604-

621 的画册，其中一页(609)展示了一个婚庆队伍，里面有胡琴演奏者。但它仅有简单的墨迹描画，很可能是在完全上色之前的水彩画，因此就没有复制于此。

㊴ 朱自清的著名文章《桨声灯影里的秦淮河》描绘了发生在 1923 年一个场景，无可否认，文章比出口水彩画册的那段时期要晚 20 年。在那个场景里，成群的妓女在船上演奏胡琴来吸引顾客。他的文雅的和有魅力的散文为这些乐器和性欲之间的关联提供了一个文学上的证据。据我所知，这些散文从未被翻译成英文，我是在一本中文版的文集中读到的，文集名为:《名家经典散文选》，西安出版社，第 68－73 页。

㊵ 如以上所给出的，除了图 5 中的传统中音板胡(图左)的琴轴之外，几乎都是不可靠的。

㊶ 例如，1949 年前民歌手孙文明(1928－1926)的那一件。

㊷ 正如所有弓弦乐器一样，琴码的位置对于胡琴的音色而言十分重要。在现代版本中，为了在胡琴整个音区内追求"柔和"的音色，琴码通常放在蛇皮靠中央的位置。板胡的琴码则常常放在靠上方的位置，尽管对于它的演奏者来说，其常用音域并不过分追求高音，但其音色则却不追求"柔和"，而是要更尖锐。对于二胡而言，平稳柔和的音色是它审美追求的一部分，这促使演奏者在独奏时尽可能运用熟练的技巧进行表现——与小提琴的情形有很大的区别，二胡的演奏者很少得益于乐器本身。从很大程度上来说，技巧和音乐在乐器自身所制造出的强弱共鸣中相互作用，以追求音乐的表现力。

㊸ 例如一篇论文:G. Knosp, "Mission Officielle d'étude musicale en Indochine", *Internationales Archiv für Ethnographie* XXI(1913), 217－249. 包括一幅对描绘越南胡琴演奏者的当地画作的复制，这位演奏者的乐器放在桌子上，蒙面以一种近似于图 17 所采用的那种角度指向演奏者。遗憾地是，在这篇论文中没有更多的信息透露出这幅画作的出处。

㊹ 音高越高，方向越向下。

㊺ 这个演奏区域从蒙板延伸到腰码——在板胡上它代替了千斤(在图 6 中被左手遮住了)。

㊻ 告诉我们这一点的那些特征，通过手提纸灯笼的人前面的那些乐人们体现出来。走在最前面的表明这些乐人是某类政府机构的主要代表人物。

㊼ 三弦通常都是蛇皮蒙面。

㊽ 二弦同注⑱中描述的二弦子有着相同的特点，只是"子"被忽略了。"提琴"的"提"意为"拿起"，"琴"同胡琴的"琴"一样，都是指弦乐器。有趣的是，现代汉语将西方"violin"称为小提琴，"xiao"就是很小的意思;把"viola"和"cello"分别称为"中提琴"和"大提琴"，"zhong"和"da"就是指相对"中等"或"巨大"。

㊾ 这缕圆环在不列颠图书馆手稿 add. 33931 的 12v 和 13r 上看到过。这一联系，建立在这份手稿将单词"woocum"作为胡琴的标志之上。在我前面提到的"Dating Old Huqin"一文中对此有更详细的讨论。Add. 33931 中此图相关的部分，也在此篇文章中做了复制。(图 20)

㊿ 上面提到的三根琴弦的三胡是一种当代实验性乐器，这样设计不可避免地拓宽了音域，但还没有广为通行。更多的这种变型，可参看拙作"Experimental and Traditional *Huqin*"。

(51) 这种类型的弓弦乐器偶然发现于其他描绘中国的艺术作品中，例如，其中一个例子可以在一幅关于鞑靼人击败乾隆皇帝的版画中看到。见 no. 8 of *Suite de 24 Estampes Representant des Conquêtes de I' empereur de Chine*, *avec leur explication*. (一套 24 幅插图，最初由传教士 J. D. Attiret, Joannes Damscenus a Sanctissima Conceptione 和其他人作)，由 I. S. H. Helman 雕刻。

14 到 16 世纪城镇民居中的乐像

作者:瓦尔特·萨尔蒙(1)
翻译:王安潮
校译:刘 勇
审校:洛 秦

译自:

Walter Salmen,"Musical Scenes In and On Town Houses of The Fourteenth to Sixteenth Centuries",*Music in Art* XXIX/1-2(2004),77-89.

随着城市化的发展,居住文化的社会分化也于 11 世纪开始出现。富人们不再居住在环绕一个壁炉的单间房屋,转而移居至多层楼房。从 13 世纪开始,贵族、商贸、商贩以及工匠们居住的城堡和房屋更多地是由石头和砖块建成(拉丁语:*domus lapidea* 多莫斯石)。设计房屋的时候要考虑到房屋的居住、储藏或用来工作、庆祝和舞蹈等娱乐功能。从那时起,点缀山墙、装饰外墙①、华丽飘窗、彩色玻璃格子窗②等就已经很普遍了,而对平铺或铸铁的灶台[图 1]以及绘画室和宴会厅,政府官员和贵族们可以负担起比普通工匠更



图 1 莱茵河上游的铸铁炉板(1550 以前)。

(1) 作者信息:基希察尔滕市瓦尔德镇。

为奢华的装饰。此外，1400 年以后，有地位的人们会在位于城镇门外他们喜爱的花园中建起凉亭（*lusthewslein*）（纽伦堡，1465）。贵族（*Nobiles*）、平民（*plebeii*）、公民（*cives*）以及农村封建主，彼此间都分得很清。这不仅体现在服装和生活方式上，而且也体现在代表性的房屋以及外观设计上。[3]

室内壁画

地位和财富都需要适当予以体现。出于这个原因，就像住在堡垒和城堡中的骑士的大厅中[4]都装饰着带有题字的旗帜、带有盾徽和一系列叙事性图画的雕带一样，一些中产阶层的家庭也会装饰自己用于晚宴和歌舞的厅堂。有些大厅的装饰非常独特，而其他的装潢都是以现有模式为基础而设计的。

较独特的如 1992 年初在吕贝克市（Lübeck）国王大道（Königstrasse）51 号发现的条板（*Diele*）壁画。这间长 19 米、宽 8 米和高 5 米的房屋，有一个壁炉和一个带有盾徽、鲜花和装饰性雕带的前厅（*Dornse*），以及四个画有图案的仿制尖拱门。[5]它于 1289 年第一次在文献中被提及。14 世纪初，富裕的商人和市民都有绘有壁画的大厅，在许多其他装饰当中，画有四排举着旗帜的圣徒，包括第三拱门下面的手持节杖和不太对称的里拉琴的大卫王[图 2]。



图 2　画在吕贝克市国王大道 51 号（Königstraβe 51，Lübeck）宅院墙壁上的大卫王。

旗帜上附着图画写着“POST. PIRA. VINUM”（“喝了梨酒以后”）[6]，这个众所周知的典故取自讽刺诗《来自牧师的生活》（*Vom Priesterleben*）。诗歌的作者是生活在 12 世纪下半叶的来自梅尔克（Melk）的海因里希（Heinrich）。[7]诗的第 67 节有一句“Post pirum vinum”，建议人们在正餐后吃梨作为甜点来帮助消化。然而在这里却用饮酒结束用餐。联系到圣人的形象和这个对饮酒的训诫，享受生活作为上帝赐予的礼物而被赞颂，据此，

人们可以将此作为一种大卫王模式的晚宴。这在圣经中诗篇第二章撒母耳(Samuel)6、19 和 1,以及旧约 16、3 中有所记载。

1300 年后,对排成一行的轮舞进行的描绘频繁地成为图画的主题。通过对图 3 至图 6 的比照,会发现这是单一主题的不同变化:由男人和女人一起跳的卡罗尔斯舞(*caroles*),与本地世俗的说唱和歌唱主题相结合。另一方面,作为贵族身份的符号,贵族们的城堡[8]经常选用史诗中的题材作为其整套壁画的艺术框架。而城市中贵族阶层、商人、政府官员、甚至欧洲中部说德语的商店老板的房屋都使用仿奈德哈特 (Neidhartian)传统的奇闻轶事。对来自莱恩塔尔 (Reuental)(活动至约 1240)的巴伐利亚-奥地利抒情诗人奈德哈特的记忆,以及对他乡村风格的夏歌和冬歌的记忆,激励了许多模仿者也采取了他的风格。这些为奈德哈特戏剧提供了模式[9],尤其是对忏悔闹剧《奈德哈特和紫罗兰》(*Neidhart with the Violet*)的创作产生了影响。

图 3 是于 1996 年翻新苏黎世布鲁恩大街 8 号(Brunngasse)的布鲁恩酒馆(Zum Brunnenhof)一层 75 平米(顶高 3.1 米)的宴会厅时发现的。墙壁上覆盖着超过 80 件的带有希伯来题字的贵族式盾徽、一幅鹰猎场面图、一幅射击场面图和一幅舞蹈场面图。房屋由犹太放债人莫德哈伊(Mordechai)和摩西·本·米拿亨(Moses ben Menachem)在 1330 年建成。1349 年之前,他们与当地贵族成功地进行着贸易往来。[10]由于与商业伙伴进行交易的需要,这个富裕的家庭布置了这个极具代表性的宴会大厅,凭借着盾徽(例如,卢森堡伯爵和美因茨大主教)提高了交易的级别与家庭的社会地位。值

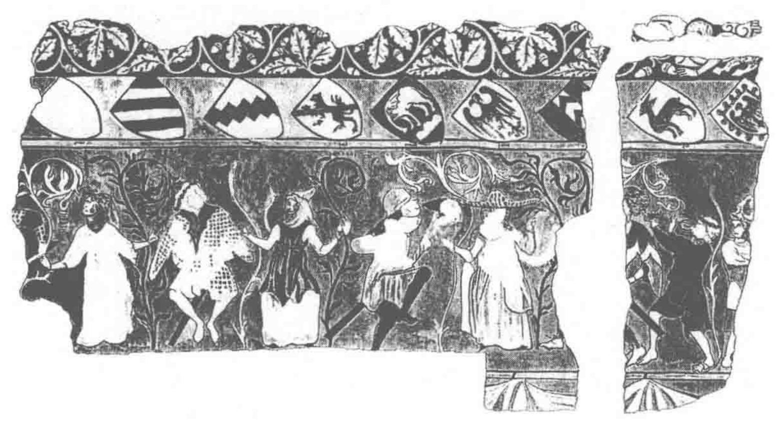


图 3　莫德哈伊(Mordechai)和摩西·本·米拿亨姆(Moses ben Menachem)的房屋,建于 1330 年,布鲁恩大街(Brunngasse)8 号,苏黎世(Zürich)。

得注意的是，债主们并没有从画到墙壁上的犹太传统获得灵感，而是从墙壁上描绘的时尚并具有吸引力的图画中，包括随着肖姆管音乐的热烈的轮舞，其中男舞者的佩剑垂向地面。在奈德哈特(Neidhart)戏剧中，这种热烈生动的群舞(*rayen an der schar*)被参与者们要求不断重复。

图4和图5显示了与奈德哈德题材相关的歌舞(*nyterdes dantz*，*chorea nithardi*)(1)。图4显示了在夏弗哈森(Schaffhasuen)[11]附近，莱茵河畔的迪森霍芬(Diessenhofen am Rhein)的齐纳酒店(Zur Zinne)墙上壁画中的细节。这个小镇的贵族品茶厅(*Herrentrinkstube*)是奥地利省长(Vögte)和奥地利贵族们经常来的地方，客人包括当地居民和过客。厅内墙上环绕饰有盾徽的雕带，其中穿插着狩猎活动的场景、一些滑稽故事情景，其中有非常流行的奈德哈特(Neidhartian)紫罗兰故事。这些仿画很粗糙，是关于奈德哈特在春天里寻找第一支紫罗兰的奇闻轶事。[12]画面上到处都是粪便，以及"围绕紫罗兰进退舞蹈"("rayen, umb den veiol hin vnd her")，伴随着鼓吹手("Pfeyffer")，或如图5中的一个小提琴手。[13]



图4　Zur Zinne的房内壁画，莱茵河畔的迪森霍芬(Diessenhofen am Rhein)，绘于14世纪。



图5　基石酒店(Zum Grundstein)的房内壁画，温特图尔市(Winterthur)(约1360－80)。

图6是在1979年在维也纳第一区壁画上发现的一个局部。这所图赫劳本(Tuchlauben)19号的住所，14世纪时是布商街区(drapers)，"劳本先生"，也被称为"住在图赫劳本大街的商人"是有案可查的。自1370年以来

(1)　译者注："nyterdes dantz"是"Neithard's dance"的古德语，"chorea nithardi"也是"Neithard's dance"之意，与拉丁语相关。



图 6　维也纳图赫劳本 19 号院房内壁画，（约 1400）。

就签署在“施维博根酒馆”（Zum Schwibbogen）名下。房屋宴会大厅的壁画被测量为 15×7.5 米，很可能是 1398 年该屋主人，富有的小镇议员米歇尔·门鑫（Michel Menschein）委托定做的。它只是那些具有高雅的墙壁装饰的宴会厅中的一个。来自纽伦堡的编年史记录者哈特曼·舍德尔（Hartmann Schedel）评论道，“你会认为你已经进入了一个王子的住所”。墙壁装饰由布艺画和盾徽以及一系列零零散散的画面组成：滑雪橇、骑马、打球、打雪仗、紫罗兰闹剧、舞蹈和晚宴。[14]在季节周期的框架中，春季的标识下是闹剧和轮舞。领舞者的左手举着一朵正在盛开的、象征着春季的花朵。如图 3 和图 4 那样，这里也有一个鼓吹手——站在高架平台上为三对舞者伴奏。

外墙装饰画

13 世纪上半叶，在楼宇墙面的中楣雕刻带上可见音乐家形象，他们好似在歌唱，有高音和低音，强音和弱音。自 19 世纪初以来，在兰斯（Reims）的“室内音乐家们”（*maison des musiciens*）就备受关注。它在第一次世界大战中被破坏，但它的小塑像被保留下来了，现在被收藏在兰斯的圣·雷米博物馆（Musee Saint-Remi）中。[15]这所房屋位于这座中世纪小镇的一个主干街道中，在唐堡尔街（Tambour）18 号和 20 号[16]，1270 年左右被称为镇货币交易所（Vicus Monetarium）。这座建筑的原始功能，或许是主教造币厂、公共宴

会厅和歌舞厅，也或许是一个富有的兰斯公民的居住地，已经不再明确。精心装饰的门面可能由雕塑作坊创作于1240和1260年间。当时的那些雕塑家也在大教堂的唱诗班和两侧走廊里工作，仅就这一点就能推断出这是位高阶层的顾客，可能同时还是位贵族。20世纪初，仍有五个大型雕塑作为外墙装饰；图7是一张拍摄于1905年的图片。雕塑描绘了一个（可能在唱歌）提琴手、一个竖琴手、一个年轻时尚的猎鹰手、一个风笛手和一个正在演奏定音鼓和半球形铜鼓的乐手。几个面具和四个墙面凸出平台上的人物[17]，依据克利斯多夫-海尔穆特·玛琳（Christoph-Hellmut Mahling）之说，可能代表四种气质，完成了这一独特的城市外墙装饰画。如果这四位音乐家是封建高层阶级音乐生活的典型代表——史诗歌手、尚松歌手、舞蹈音乐家和在宫廷节日里表演的音乐家——这个雕带传达了一个当时在法国北部游吟诗人（trouvères）时期的炫耀的音乐活动寓言，所以是所谓“马内斯手稿”（Manessische Liederhandschrift）中一些微缩图的姊妹篇。

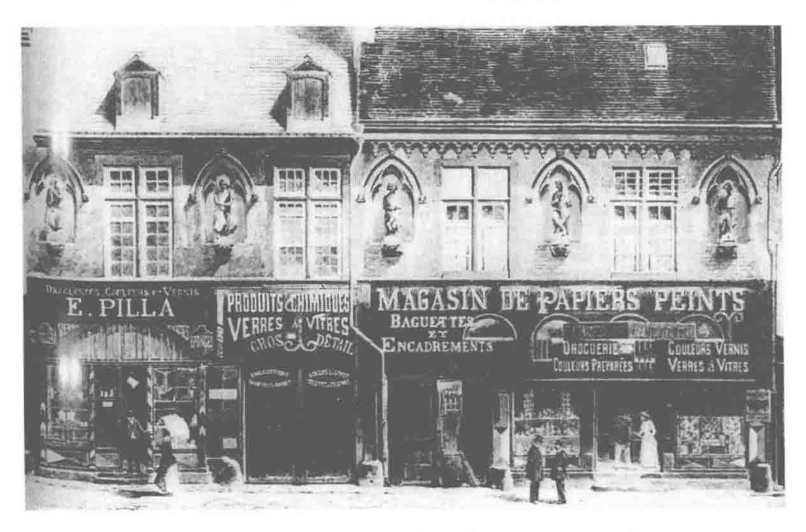


图7　兰斯唐堡街18－20号院外墙上的浮雕。建于1240～1260年间，当时为镇货币交易所，摄于1905。

吕贝克（Lübeck）狭窄的宫廷马厩门半木料门楣上方的雕带［图8］介绍了音乐生活的另一个方面，尽管反映的是一个较低的社会阶层。[18]早先，小镇议会的马匹和军事装备都放置在这个拱门的后面的马厩里。13世纪到16世纪期间，马厩的主人被委以警察和某些司法权力，例如控制和惩罚小偷、乞丐、逃兵、交易商、以及负责监督等。这在16世纪初可能导致一种想法，即让楼层前上方的木雕对那些被希望离开汉萨（Hanseatic）镇的放逐者们呈现

出轻蔑的表情。一个背着风笛的游吟诗人、一个鼓手、一个身材魁梧衣冠楚楚的男人、一个有木棍腿的乞丐和一个摩擦鼓(*Rummelpott*)的鼓手站在墙面凸出的平台上,上方是五个粗糙的面具。这些公开展示的木雕是某些恐惧形象的对应物,例如,吕贝克教堂中装饰的演奏音乐的天使们,和在 1334 年首次被提到的小镇自己的娱乐表演和酒吧里的娱乐活动。在 1375 年左右,富裕的小镇和它的商人们就已经在凯萨林街建立了一个对游吟诗人有益的玛丽亚信徒(Marian)协会。





图 8a－b 吕贝克市宫廷马厩门上的浮雕(Marstalltor in Lübeck),16 世纪早期。

自远古时代,人们就因各种理由而在建筑物上雕画。饱经风雨的天然石块、木材、单层或多层的涂料,以及现代建筑材料,都需要保护。壁画、石灰干壁绘画、干壁绘画和混合技术不仅为各自适合的建筑物提供了这种保障,同时还起到了装饰作用和有助于对这些对象的设计。从中世纪晚期到 20 至 21 世纪初期的相当长的时期内,花哨的"街头艺术"[19]也出现在乡镇和农庄的房屋内部或外部的装饰或建筑学意义的绘制中。这种技术,在巴伐利亚(Bavaria) 叫做"室外绘画"(*Lüftlmalerei*),还可以显示房主的富有、文化追求或者作为商标使用。自从 14 世纪以来这种装饰就像室内装饰一样丰富多彩。从圣经中的画面、传说、守护神图片、寓言、旗帜、盾徽、警句、风俗画、幻影画等,构成一个绚丽的调色板。[20]

音　乐

作为一种含有高尚的、人文教育意义的装饰,以众所周知的模特为基础创作的音乐图像,作为女人的象征,经常出现于商人和富有的药剂师的房屋

外墙上。格丹斯克但泽(Gdansk)的长街 84 号(Langgasse 84,现在的 Dluga36),[1]在文艺复兴时期的房屋上的浮雕中,有一位穿着古老服饰、弹着琉特琴的女人,周围还放着谱本、竖琴、古大提琴和管乐器[图 9]。

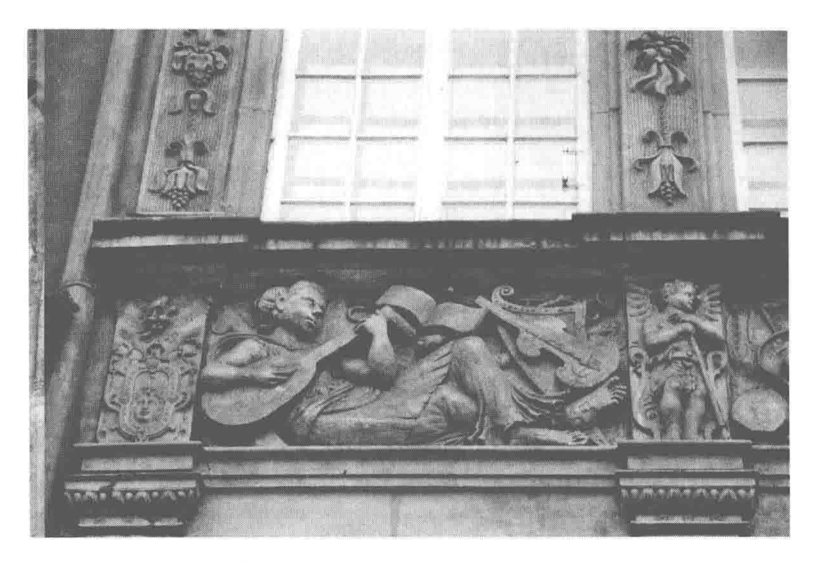


图 9　位于格丹斯克长街 84 号(现德鲁嘎街 36 号)墙上石浮雕,建于 1550 年后。

缪斯们

取自"缪斯合唱"(Chorus Musarum)这一题材的图形是常见的,其数量多少取决于外墙面积的大小。在建于 1562 年的、位于爱尔福特(Erfurt)的鱼市场 7 号的红牛酒馆(Zum Roten Ochsen)房屋的中楣雕刻带上,作为房屋象征的红牛和一周中每日的图像(土星 = 星期六,火星 = 星期二,木星 = 星期四,太阳神 = 星期日,金星 = 星期五,水星 = 星期三,月亮 = 星期一)结合在一起被画在墙上,红牛位于画面的中间位置。同时也有缪斯们的图形:欧忒耳珀(Euterpe)、克利俄 (Clio)、塔利娅(Thalia)、厄拉托(Erato)、波吕许谟妮娅(Polyhymnia)、墨尔波墨(Melopomene)、忒耳西科瑞(Terpsichore)[21]和乌拉妮娅(Urania),她们被赋予音乐的属性(号角、管风琴、琉特琴、竖琴、谱本)。[图 10a - b]农神塞图恩(Saturn)也吹着号角。

---

(1)　译者注:格丹斯克曾被德国统治,这条街名"Langgasse"为德语,"Dluga"为波兰语。



图 10a　爱尔福特红牛酒馆(House Zum Roten Ochsen in Erfurt)，建于 1562 年后。

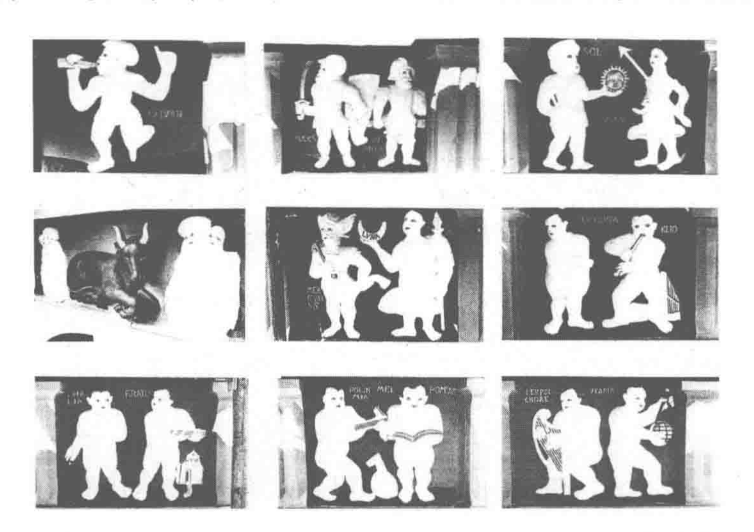


图 10b　红牛酒馆外墙上中楣雕带细节(自左至右)：水星、火星和木星；太阳和金星；中间的一片上有一头红色的牛，被两组人物包围着，他们手执日期 1562 和 1737；水星和月亮；欧忒耳珀、塔莉亚、波吕许谟妮娅、忒耳西科瑞。

鲁克(LUKE)15 号

位于蒂罗尔州奥伯因山谷的拉迪斯镇 27 号(no. 27 in Ladis, Oberinntal, Tyrol)房屋正面的壁画。从 1584 年起,此画就用来向我们提示圣·卢克(St. Luke)福音(115,11－32)并且因此也提示了回头浪子的寓言故事。[图 11]。[22]壁画中描绘了竖琴演奏者俄耳甫斯(Orpheus)正在安抚动物,在他旁边的就是这个寓言,至今还装饰在这个村镇的大厅上。将遗产挥霍一



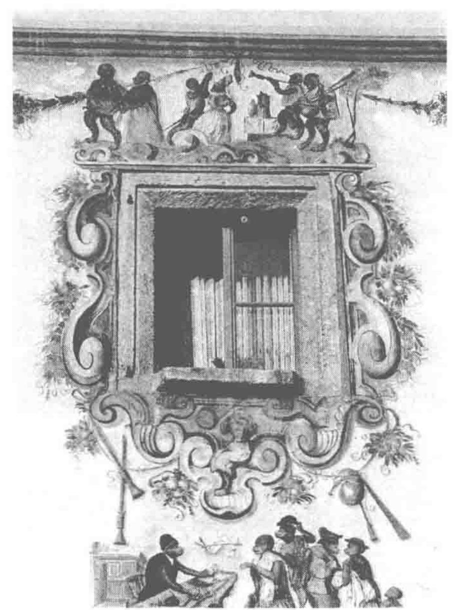
图 11　拉迪斯罗斯旅馆(the guest house Zur Rose in Ladis)的正面(1584)

空沦落为养猪人的儿子恳请回到父亲家,父亲很快乐地庆祝儿子"起死回生"。这个寓言在吉德(Gide)、里尔克(Rilke)和卡夫卡(Kafka)的年代,激发文艺领域产生了数量众多的风景画、散文和诗歌创作。在平面艺术中,回头浪子传说的一系列场景可以追溯到 11 世纪的艾梵歌利亚斯(Evangeliars)以及 12 世纪以来的壁画和雕塑。作曲家们如达留斯·米约(Darius Milhaud)和吉纳·弗朗西斯科·马利皮耶罗(Gian Francesco Maliipiero)也写了关于"浪子回头"(La favola del figlio cambiato)寓言故事的康塔塔、歌剧、清唱剧。许多图画都包括了财产挥霍、庆祝重生的晚宴情景和音乐、舞蹈主题。

父亲晚宴桌边的音乐强调了儿子归来的节庆气氛。另一方面,在妓院里的跳舞娱乐则强调的是艺术诱惑人的一面,这方面是应受谴责的,象征着世俗世界中奢华与虚荣对人的诱惑。

在此情景中,舞蹈和器乐的存在具有道德说教的目的。这一点在壁画中得到格外地强调:一位穿着优雅服饰的西班牙人坐在妓院的桌子旁唱着小夜曲,由一个单面小鼓与两支管乐器伴奏,演奏者有一位是女艺人,而这是与当时的规范相反的。这幅画旨在象征性地告诫中产阶级要遵守自我约束。

在旧巴伐利亚(Altbayern)(包括上巴拉丁领地 Upper Palatinate,上、下巴伐利亚)发现的众多绘有图画的建筑物中,位于贝希特斯加登(Berchtesgaden)的一所房屋的外墙壁画特别有趣。它提供了标准化的图案内容,展示了 1600 年前后这段时间该地区非常重要的音乐习俗的全景。1610 年之前,一位无名画家为这面有六扇窗户的多彩山墙选择了一个不同寻常的主题,即嘲弄他那个时代的包括音乐在内的文化生活中的一些现象。他的作品在"桥下旧居"(Haus an der Bruggen)中被找到,也就是所谓的希尔申豪斯旅馆(Hirschenhaus),由格奥尔格·拉伯迈尔(Georg Labermair)建于 1594 年。它位于梅茨格街(Metzgerstrasse),那儿曾经有一座桥通向库普勒格拉本(Kupplergraben)。在其百年的悠久历史中,这座建筑用于多种用途,包括作为希尔申豪斯家庭小型旅馆和地区储蓄银行。房子的西侧靠近市场,东侧于 1967 年进行了修复[图 12-13]。在 14 世纪,著名的多明我会(Dominican)的僧侣和神秘的约翰内斯·陶勒(Johannes Tauler 死于 1361 年)对科隆地区富裕公民房屋上愚蠢和轻浮的装饰提出抗议。就如在希尔申豪斯旅馆的壁画上找到的"愚蠢的作品"一样。也就是说,这位具有文艺复兴晚期风格的画家,以动物形象来嘲笑当时社会各阶层的生活,用绘画语言给观者以告诫。根据圣经的哲理,动物和人类是平等的,也会遭受因果报应。因此,动物在中世纪的大教堂、乡镇大会堂、城市大门都被用作象征性的图案,代表世界上一切可导致邪恶的陷阱。驴子象征着愚蠢、狐狸象征着狡猾、猿猴象征着虚荣以及其他种种恶性。实际上,猿猴穿着 1600 年左右的衣服,讽刺地出现在六幅画面上,代表着普通的农民、城市公民和贵族。他们坐着下棋,或在纺车[23]前工作、洗刷、搬运东西、顺从地走向富裕的兑换商,或傲慢地狩猎。在后一幅画中,以狩猎号角作为象征的音乐在最基本的水平上展现出来。在一位助手、一只塞特猎狗的协助下、两位具有贵族气派的猎人在追捕野兔、鹿、羚羊和鸟类。他们只考虑自己的优雅而忽略已经被逼上绝路的猎物。这可以从下面这首具有隐喻意义的短诗得到解释,它暗示了当时的社会情况:



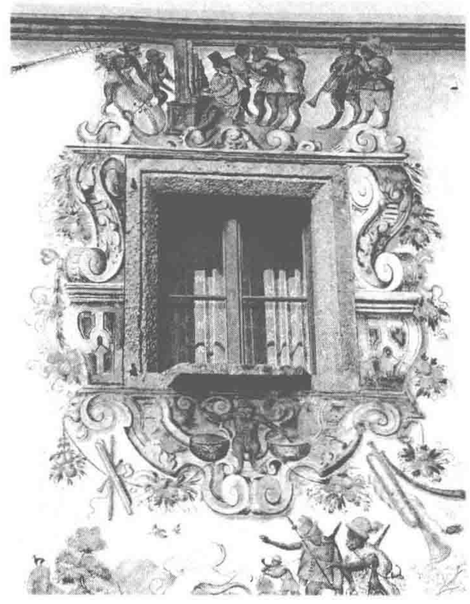


图 12、图 13 “桥下的房屋”希尔申豪斯旅馆(Hirschenhause),由格奥尔格·拉伯迈耶尔(Georg Labermaier)建于 1594 年,坐落于贝希特斯加登市梅茨格路,(Metzgerstrasse, Berchtesgaden)。

鸭子急忙弯下身,让他们通过吧,因为权威总是正确的。

Dückh' dich häsl, laβ vbergan, (Duck down hare, let [them] pass by)

Dann G'walld will Recht han. (For authority will [always] be in the right.)

这种公共性的训诫被画在外墙壁画中央。在 16 世纪,野兔主题经常被用于告诫各阶层㉔。在这幅图画中用于驱赶受惊野兔的号角,是当时经常被作为描绘的形象,因为它是高贵的捕猎活动的使用工具。

从 16 世纪著名的纽伦堡申巴特(*Schembart*)的书籍中,我们得到大量有关这个地区狂欢节风俗的信息、文本以及图片。根据这些得知,至少从 14 世纪开始,在法兰克尼亚(Franconia)(1)就经常有蒙面人拉“愚人船”的游行。他们把船拉到雪橇上,而且还有音乐家伴奏以及拉拉队的喧闹声助兴。这

(1) 译者注:中世纪德国五大公国之一。

个古老的习俗在贝希特斯加登的希尔申豪斯旅馆也有过描述，在旧巴伐利亚就如同从日常的生活中被提升出来了一样。在这里，由火把照明，一群蒙面人将酒神巴克斯拉到雪橇上，另一名戴假面的琉特琴手领路。

图12能更清楚地证明这所房屋的绘画与16世纪和17世纪初的艺术风格及现实生活有关。这扇窗户所在的山墙上描绘了两对正在舞蹈的舞伴，大概是想展示来自兰德勒(Ländler)早期的两种舞步。他们在一位肖姆手和一位风笛手的伴奏下舞蹈，这个风笛装有两根低音管。两位音乐家被两棵小树和一张桌子框架式环绕起来，桌上摆着一个酒壶和酒杯。这一画面连同其中的器具多次被描绘和雕刻。[25]在众多复制品中，最著名的模型是由纽伦堡的汉斯·泽巴尔德·贝汉(Hans Sebald Beham)在1546年创作的：以"农民的庆典或12个月"(*The Peasants' Festivities or the Twelve Months*)为主题的10组铜版画。作品《年终》(*The End of the Year*)上题有"12个月已经过去了，现在开始加油，我们从头开始"(Gret Die zwelf Monetsen gedhon. /Wol Avf Gredt Wir foens wider an!)的说明，通过一个教区平民夸张的舞姿展示了同样的田园风光。图片之间的比较也使这个细节更为清楚，贝希特斯加登的画家所描绘的是1610年间农村的普遍现象。

图13中第二个场景中的音乐画面仍然可以帮助我们看出对过去的真实描绘。这幅墙画向观众呈现了一个详细的宫廷贵族的音乐生活。乐队由八个成员组成，分为三组：右边是一位小号演奏者和一位弧状木管演奏者正在演奏；站在中间的是两个带有谱本的歌手和一个吹笛手；左边是一位风琴演奏者，伴随着一位踩风箱的助手，还有一位低音维奥尔琴手，他们也都是没有乐队伴奏的。这种声乐和器乐的混合，在1600年间相当于教堂和大学乐队的普遍规模。这种标准规模的编制(歌手，长笛，小号、长号和短号，键盘并辅以弓弦乐器)已经在1546年被埃哈德·桑斯多弗(Erhard Sanssdorffer)画在比丁根(Büdingen)的黑塞伯爵城堡的墙上。来自巴伐利亚的教堂画证实了这些调查结果，[26]这些礼拜画作于奥兰多·迪·拉索(Orlando di Lasso)任职于慕尼黑和兰茨胡特(Landshut)的时期，也就是他最有影响的时期。[(1)] 这些图像作品明确地展示了这样的三个小组，当需要时这些小组可以被放大，由弦乐器、弹拨乐器、管乐器和歌手等来填充，这构成了当时宫廷教堂音乐实践的典范。通过比较同样澄清这样一种事实：在贝希特斯加登的希尔申豪斯旅馆的画面不仅仅是作为一个滑稽模仿，还应该作为早期

---

(1) 译者注：奥兰多·迪·拉索(Orlando di Lasso)约生活在1530～1594年之间，是文艺复兴晚期法国佛兰芒乐派作曲家。

巴伐利亚的音乐史文献。基于这种理解，那四种音乐画面就是展示了文艺复兴后期农村、城市和宫廷-贵族等几个方面的音乐生活。这些图画中没有一个是画家凭空想象出来的，相反，他们都是基于传统的绘画主题，或者说他们展现的都是1600年间发生的东西。

对城镇房屋上或房屋里的雕塑和绘画的这些评述，目的是使人们注意到这种多面的艺术形式，但目前只被部分地探索。与其他科目的广泛比较，可以使人对与音乐、舞蹈有关的那些装饰元素有更加深刻的认识。圣经主题，古代神话动机，寓言的和图解的，接二连三地被发现。这一中产阶级的特殊的方面也有待于在欧洲大环境中进行调查和研究。

注释：

① Walter Salmen, "Bilder aus der Musizierpraxis um 1530 an einem Prunkerker in Innsbruck", *Music in Art* XXV/1－2 (2000), 51－55.

② Walter Salmen, "Kabinettscheiben (vitrail civil): Musikikonographisch betrachtet", *Music in Art* XXVI/1－2 (2001), 107－112.

③ See Carl-Hans Hauptmeyer, "Vor-und Frühformen des Patriziats mitteleuropäischer Städte", *Die alte Stadt* 6 (1979), 1ff; Thomas Zotz, "Adel in der Stadt des deutschen Spätmittelalters: Erscheinungsformen und Verhaltensweisen", *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 141 (1993), 22ff.

④ See, for example, Nicolò Rasmo, "L'età cavalleresca nella regione atesina", *L'età cavalleresca in Val d'Adige*. Ed. by Nicolò Rasmo (Venezia: Electa, 1980), 33－216.

⑤ Manfred Eickhöter and Rolf Hammel-Kiesow, *Ausstattungen Lübecker Wolmhäuser* (Neumünster: K. Wachholtz, 1993), 490ff. and figs. F73 and 74.

⑥ Adolf Clasen, "Heiligenbilder und trinkfrohe Sprüche: Das Frömmigkeitszeugnis eines Lübecker Kaufmanns in der Königstraβe 51", *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 76 (1996), 57ff. and Walter Salmen, "Die Vielzahl der Attribute des musizierenden und springenden' David", *König David-biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt*. Ed. By Walter Dietrich and Hubert Herkommer (Freiburg, 2003), 697.

⑦ Friedrich Maurer, ed., *Die religiösen Dichtungen des* 11. *Und* 12. *Jahrhunderts*, vol. 3 (Tübingen: Niemeyer, 1970), verse 67.

⑧ Michael Curschmann, *Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen* (Fribourg: Universitätsverlag Freiburg, 1997).

⑨ John Margetts, ed., *Neidhartspiele* (Graz: Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1982); Siegfried Beyschlag, *Die Lieder Neidharts* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975).

⑩ Edith Wenzel, "Ein neuer Fund: Mittelalterliche Wandmalereien in Zürich", *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116 (1997), 424ff.

⑪ Eckart Conrad Lutz, *Das Dieβenhofener Liederblatt: Ein Zeugnis späthöfischer Kultur*

(Freiburg im Breisgau: Schillinger, 1994), 58ff.

⑫ 在一出小型奈德哈特戏剧中(*Neidhartspiel*),一位农民说:奈德哈特,我告诉你我现在正在紫罗兰上解手。

⑬ Emanuel Dejung and Richard Zürcher, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich* (Basel: Birkhäuser, 1952), IV, 151ff.

⑭ *Neidhart-Fresken um* 1400: *Die ältesten profanen Wandmalereien Wiens* (Wien: Museen der Stadt Wien, n. d.); Eva-Maria Höhle, et. al. , "Die Niedhart-Fresken im Haus Tuchlauben 19 in Wien", *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 36 (1982), 110ff.

⑮ Chantal Bauer, *Les Hauts Lieux de la Musique en France* (Paris: Bordas, 1990), 66ff.

⑯ For details see Christoph-Hellmut Mahling, "Das 'Haus der Musikanten' in Reims", *Festschrift Walter Wiora* (Kassel: Bärenreiter, 1967), 250 - 263.

⑰ *Ibid*,260.

⑱ Werner Neugebauer, "Die Musikantenfiguren am Marstalltor und die Sage von Meister Markrabe", 800 *Jahre Musik in Lübeck*. Veröffentlichung des Senats der Hansastadt Lübeck 19, 21 (Lübeck: Senat der Hansestadt Lübeck, 1982), 18ff.

⑲ Horst Schmidt-Brümmer, *Street Art*: *Öffentliche Wandmalereien in den USA*: *Ausstellung*, *Amerika Haus Berlin* (Berlin: Amerika Haus, 1974).

⑳ See Joseph Popp, *Die figurale Wandmalerei*: *Ihre Gesetze und Arten* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1921); Hans Tintelnot, *Die barocke Freskomalerei in Deutschland* (München: F. Bruckmann, 1951); Margarete Baur-Heinhold, *Bemalte Fassaden* (München: Callwey, 1975); Irina Danilowa, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien* (Dresden: Verlag der Kunst, 1983).

㉑ 忒耳西科瑞常常是坐着弹竖琴,她总是与舞蹈和合唱联系在一起,1590 年,在克恩滕州阿尔特霍芬的瑞登宅院 Riederhaus in Althofen, Kärnten (Burgstr. 6) 的墙上,她也被描画成带着一张竖琴的形象。但活泼的舞蹈参见 V. C. Habicht, "Das Hoppenerhaus from 1532 in Celle", *Celle und Wienhausen* (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1930), 24ff.

㉒ G. Ammann, *Das Tiroler Oberland* (Salzburg: St. Peter, 1978), 204; Ewald Vetter, *Der Verlorene Sohn* (Düsseldorf: L. Schwann, 1955).

㉓ 这面墙的完整外观重现于 M. Baur-Heinhold, *Bemalte Fassaden* 的插图中,第 63 - 65 页。

㉔ 细节讨论可参见 Friedrich Sieber, *Volk und volkstümliche Motivik im Festwerk des Barocks* (Berlin: Akademie-Verlag, 1960), 90ff.

㉕ 参见 Walter Salmen, *Musikleben im* 16. *Jahrhundert*. Musikgeschichte in Bildern III:9 (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983);瑞士格劳宾登州米施泰尔圣约翰大修道院(the St. Johann Abbey in Müstair[Graubünden])前有一只吹风笛的驴子。

㉖ W. Salmen, *Musikleben im* 16. *Jahrhundert*, pic 106.

带有音乐意义的土耳其风格和中国风格的艺术饰件：见于斯洛文尼亚的实例

作者：达里亚·科特[(1)]
英译：伊雷娜·贝吉雅克
中译：段召旭、游红彬
校译：李　玫
审校：洛　秦

译自：

Darja Koter, "Turqueries And Chinoiseries With Musical Symbols: Examples From Slovenia", *Music in Art* XXⅨ/1-2(2004), 113-122.

虽然异国情调特别流行于巴洛克时代，但是多个世纪以来，它一直是欧洲艺术作品内容的一部分，尤其当视觉艺术、文学、音乐和戏剧中出现东方主题的时候。这种实践同当时发生的诸多事件以及反对奥斯曼帝国的战争相关，那是一场引起17世纪末和18世纪初社会激烈变革的战争。此时，长达世纪之久对奥斯曼帝国威胁的恐惧平息下来，代之而起的是一种巴洛克式的伤感风格和对胜利者的赞美，这导致一种彻底片面的历史写作与评价。对奥斯曼帝国令人畏惧的强大武力的尊崇，已转变为否认恐惧和赞赏异国情调。法国在路易十四时代，已然和奥斯曼文化联系密切，在此后几个世纪对异国情调的传播扮演了重要的角色。奥斯曼风格从文艺复兴时代起就影响着欧洲，在它全盛时期，成为上流社会的时尚，在巴洛克宫殿式建筑备有家具的房间里充满了土耳其和中国艺术风格。[①]

---

(1) 作者信息：斯洛文尼亚格拉斯博学院，卢布尔雅那。

在斯洛文尼亚，一些十七八世纪具有极高品质的艺术作品被保留下来。目前，此地最大、最著名的油画收藏品就藏于普图伊（Ptuj）的波克拉因斯基（Pokrajinski Muzej）博物馆，也包括欧洲此类艺术品中一些最重要的作品。[②] 约翰·约瑟夫·卡尔·亨里奇（Johan Josef Karl Henrici，1737～1823）的另外两幅土耳其风格的油画——《东方宫廷音乐会》（*Concert at the Oriental Court*，1786）和《琉特琴音乐会》（*Lute Concert*，约 1786）就保存在卢布尔雅那（Ljubljana）的格拉斯博学院（Akademija za Glasbo）。而那些作于 1755 年左右的、具有中国风格的壁饰作品被认为是欧洲此类作品中的上乘之作，几个世纪以来一直存于多尔纳瓦（Dornava）宫邸，[(1)]这个宫邸属于一个奥地利贵族家族。其中，绘制 17 世纪以后的壁饰图形样式，多表现奇幻和怪诞的景象，在某些方面有点像 18 世纪后半叶专为欧洲市场而做的中国壁饰作品。在戏剧风格和描绘中国生活景象的主题中，有些人物手持乐器。这些乐器主要是西式的，并且不可思议的是，它们更多地被认作具有象征性，而不具有真正的音乐意义。

土耳其艺术风格

在现今斯洛文尼亚的地域范围内，从 17 世纪下半叶到 18 世纪末，土耳其艺术风格是封建领地中最常用的。[③]这表达了对东方的一种兴趣，并常常同旅游和外交活动有关。贵族们经常定制这些土耳其艺术风格的作品来证明他们的外交活动并彰显他们的个人观点。普图伊的这一系列土耳其风格的饰品是约翰·约瑟夫·赫博施泰因（Johann Josef Herberstein，1630～1689/92）为装饰乌尔姆城堡（Vurberg/Wurmberg Castle）而定制的，其位置靠近普图伊的斯洛文尼亚的施泰尔（Styria）。1907 年，赫博施泰因家族把这些土耳其风格饰品转移至普图伊城堡，该城堡 1873 年起为其家族所有。专家们认为，目前所知的 47 件绘画只是整套作品中的部分，部分作品一定在当时就已丢失或转入某位不知名的收藏者手中。约翰·约瑟夫·赫博施泰因是一个贵族和一个优秀的军官，1665 至 1666 年间参加了对伊斯坦布尔的外交活动。[④]其留存的信件中记录了他的行程，对异国文化的观察，以及对土耳其的印象。

毫无疑问，这一组作品是赫博施泰因在 1666 年从伊斯坦布尔返回时定制的，它们反映了赫博施泰因的贵族品位和在东方的经历。[⑤]由于这个原因，在

（1） 译者注：多尔纳瓦宫邸位于斯洛文尼亚东北部，在普图伊以东。传统上属于奥地利下施泰尔地区，是一座很著名的巴洛克式宫邸。

这些作品中有些是土耳其名人的肖像，其中有些显得很逼真，东方女性尤其有趣。保存在普图伊的绘画是以法国铜版雕刻家乔治·德·拉夏贝尔（George de La Chappelle，活跃于1638～1648）的铜版画印刷品为根据，表现了苏丹的12位妻子。[6]他的雕版作品以一种有趣的方式体现了欧洲人对东方的观感，而这类肖像作品通常是根本不可能存在的。他的作品被公认为属于那些描绘东方妇女主题的最重要的视觉艺术，并被一些画家视为范本。普图伊城堡的收藏品中有九幅就是某位无名画家主要根据拉夏贝尔的图形样式而绘制的。其中，唯一一幅配有乐器的人物画是那幅《土耳其舞者》（*Turkish Dancer*）[图1和2]。[7]很清楚，这幅画的图形样式来源于拉夏贝尔。

一个少女以一个传统的东方舞蹈身姿站立。她穿着奥斯曼服装，头戴面纱及头饰，而其面容特征看起来却不像东方人。舞者挺立于左足脚趾，右腿微曲向后抬起。她擎起双手，似乎在比画着某种律动，头微点，显得妩媚诱人。她浑圆的躯体和明显的情欲面庞可被视为来自禁宫的女子标志。她似乎正手持克罗塔拉（crotala）响板，那是一种源于希腊和罗马文化的响板，



图1　乔治·德·拉夏贝尔："Schinguene/伊斯兰教徒"，"喜剧演员/土耳其人"（巴黎，1648）．版画．维也纳，美术博物馆。



图 2 不知名画家，土耳其舞者(*Turkish Dancer*，约 1670). 油画，184.1×172.6 cm. 普图伊，波克拉因斯基博物馆，馆藏编码 G－26－s。

被舞者用在戏剧、哑剧和纪念狄奥尼索斯(Dionysus[1])和赛比利(Cybele[2])的狂欢节仪式舞中，经常绘制于女性舞者和萨堤尔(satyr[3])手中。克罗塔拉由两块木头、骨头或青铜组成，通过拇指和手指进行对撞。通常一手执一对。这古老的传统首先是被保存在东方。在 17 世纪的欧洲，克罗塔拉还标志着异国情调，难怪雕版作家和画家都考虑到它的象征意义。《土耳其舞者》一手持一对响板的方式正符合长期以来这种乐器演奏的传统。画家甚至考虑到这种乐器的制作材料，绘制了木质纹理。画中的人物可与某些古代作品中的克罗塔拉音乐家相媲美，例如在罗马油灯上，我们还可时常

(1) 译者注:酒神。
(2) 译者注:众神之母。
(3) 译者注:森林之神。

得见手持克罗塔拉跳舞的丘比特装饰。

约翰·约瑟夫·亨里奇的两幅画提供了完全不同的土耳其风格的画例。这位画家生于西里西亚(Silesia),是个旅行家,年轻时在布拉格的一个舞台布景作坊工作过一段时间。后来,他先后到过维也纳、格拉茨、卢布尔雅那、的里雅斯特(Trieste),最后来到威尼斯,在那里他成为著名的小型肖像画家。晚年他定居于博尔扎诺(Bolzano)直到去世。他的艺术风格是典型的威尼斯式和博洛尼亚式的洛可可风格。除了他的《东方宫廷音乐会》[图3]和《琉特琴音乐会》[图4]在内,[8] 在马里博尔(Maribor)的波克拉因斯基博物馆(Pokrajinski Muzej)还收藏有他的《蒙面舞会》(*Masquerade Ball*),数年前在伦敦的市场还出现过画作《圣马可广场上的狂欢节》(*Carnival in St. Marco Square*)。[9] 在艺术史家的眼中,《东方宫廷音乐会》[10] 和卡尔·凡·卢(Carle van Loo,1705～1765)的画作《大苏丹王音乐会》(*Concert of the Great Sultan*)有些相似。[11] 卢是一位法国画家,以众多历史场景画、圣经场景画、皇室宫廷讽喻画以及大歌剧风格的典型性肖像画作而闻名。博马舍(Beumarchais)曾提到过,卢的画作《西班牙音乐会》(*Concert espagnol*)是为《塞维利亚的理发师》(*Le barbier de Séville*)一个场景提供基础。[12] 卢在自己的土耳其风格作品中,刻意把异国情调的主题和传统欧洲图案联系起来,他根据18世纪法国的风尚融合进了欧洲和奥斯曼要素。在绘制土耳其风格和其他音乐寓言画上,卢成功地跟上了时尚。[13]

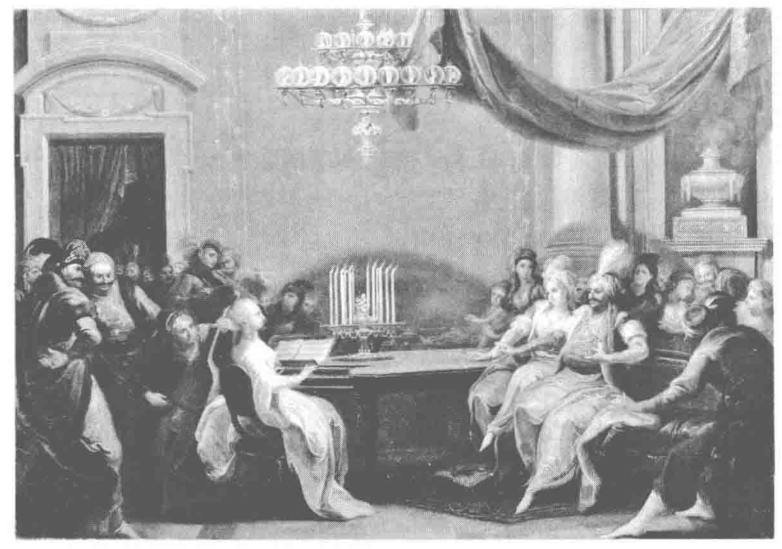


图3 约翰·约瑟夫·亨利奇,《东方宫廷音乐会》(1786)。油画,68×96 cm,卢布尔雅那,音乐学院。

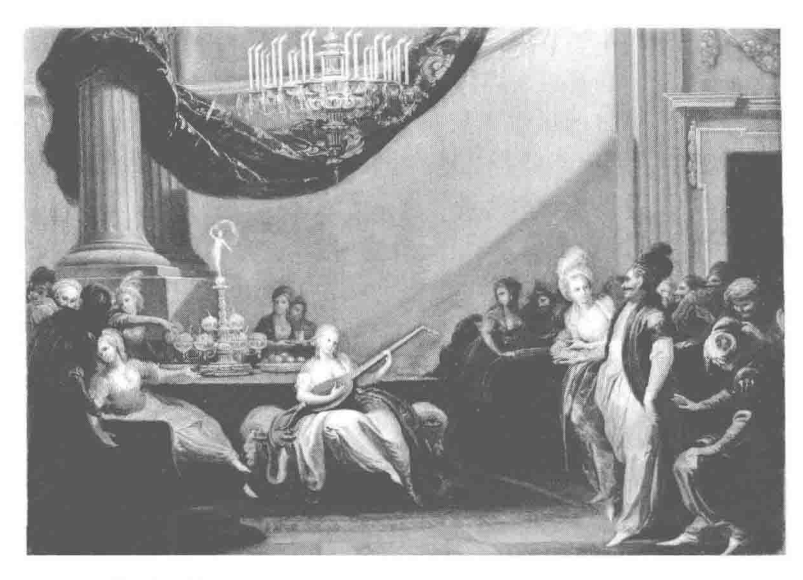


图 4　约翰·约瑟夫·亨利奇，《琉特琴音乐会》（约 1786）。油画，68×96 cm，卢布尔雅那，音乐学院。

《东方宫廷音乐会》描绘的核心人物是一个男人和一个女人，他们是苏丹王和苏丹王妃，被四位乐师和许多朝臣围绕着。沿袭宫廷景象的模式，画家描绘了一群贵族气派的人群，周围环绕着一个有柱廊的欧式建筑，还有带皱褶的帐幔。建筑元素和帷帐并不显示东方风格。东方元素是表现在脸上（首先是男性的脸庞）、衣服上、头饰上和靴子上，当然这些地方也看得出其他风格的影响。好像所有的人物都身着异国服装，除了中间羽管键琴旁的女性人物，她是唯一未戴帽子的。乐器是西方的：一个长笛师（在后面最远处），身旁是一位小提琴手或者中提琴师（乐器的形状不够清晰），一位大提琴师坐在羽管键琴旁，以及安排在最中间的人物——坐在羽管键琴边的女人。继承 17 和 18 世纪室内乐演奏的惯例，乐师们都围聚在羽管键琴旁。头三位乐师都是年轻人，服装和头上的帽子带有东方的修饰，唯有乐器的一些基本特征清晰可辨。在众多细节之中，长笛尾节上可见一个深色的杯形结构，也许暗示着 18 世纪下半叶仍在使用这种巴洛克长笛。画家把这个乐器的颜色涂得很鲜亮，也许是要在这个充满音乐寓意的背景下强调长笛的音乐意义（或者他想要画一个象牙做的长笛?）。小提琴手/中提琴手演奏的乐器形状和大小都接近维奥尔（viol）琴[1]（可见 c 音孔）。前面的弦乐器正在

（1）　译者注：Viol，中世纪六弦提琴。

奏着低音，让人想起带有 *f* 音孔、斜肩的低音提琴。羽管键琴有三层键盘，整体像个桌子，形制非凡。演奏四重奏的音乐家们印证了 18 世纪上半叶室内乐演奏的方式，那时四重奏由长笛、维奥尔琴、低音提琴和通常演奏三重奏鸣曲的羽管键琴组成。假若是这样，长笛和维奥尔琴有可能同样是重要的独奏乐器，而低音提琴和羽管键琴则给予通奏低音衬托。

亨利奇的绘画具有音乐寓意，符合当时异国风情的精神和风尚。在贵族大厅举行的音乐活动表达了 18 世纪的风尚，其中交织着东方的风情，却不能代表东方宫廷的音乐。就我们看见的而言，人们聚焦在一起专注地聆听。灯饰补充了这幅图景的象征内容。画作中部的两盏灯非常生动：那是个少见的、装饰人像的烛台以及枝形吊灯。灯饰有无数的象征意义，在亨利奇的画中，可以理解为一种神圣之光或精神之光，喻义音乐是一种引领我们达到完美的艺术。

《琉特琴音乐会》[14]虽然并没有署名，却被公认为是亨利奇的作品，大约作于 1786 年。它是出自阿泰姆斯(Attems)家族的藏品。[15]画中，欧洲和东方的元素混杂一处，估计是基于法国的范本。苏丹王和苏丹王后在最前景，朝臣陪同，置身于上流社会的宁静气氛中。作品的中间有一个女人拿着琉特琴坐在沙发上，身后再次展现带有帷帐的柱子。正如前一幅画一样，乐师的容貌在所有人物中最有欧洲韵味。她华丽的裙装没有异国情调，而其他人却都穿着典型的奥斯曼服装。(这个琉特琴师在这里或许被画成一位女音乐家?)琉特琴手的乐器虽然显示了一些东方的特征，却也很难定义。它的形状让人想起长琉特琴，一种源于中东坦布尔的欧洲弦鸣乐器。然而，乐器的形状又不同于欧洲的模式，就像它的演奏方式。画中的琉特让人多少想起克拉斯考恩(colascione，源于希腊语 *kalathion*，意为“小篮子”)——一种用拨子演奏的、拥有小型琉特琴身的两弦或三弦乐器——它曾是 16 世纪时欧洲音乐文化的一部分。虽然指扳上画了许多琴弦，但在琴槽上只见两对琴弦对应的四个弦轴。

作品虽然富于土耳其风格，但也可解释为用琉特演奏的音乐隐喻听觉的寓意，或者用五个女人来象征五种感觉：持琉特的音乐家象征听觉；中间偏右的那个女人挨着一个男人，可能代表触觉；桌上大量的水果以及后面那女人手中的玻璃杯象征嗅觉和味觉。视觉虽然很难表示，却可以在枝形吊灯烛光的描绘中找到，因为火也是视觉的象征。[16]果盘的顶端是一个裸体女像，立于一个球上，手执一块薄纱。这个人物代表了幸运之神，因为她通常被绘制在一个球上，头顶还有一面扬起的风帆。幸运女神是好运的象征，但也象征了变幻无常和短暂易逝。[17]

中国艺术风格

18 世纪，土耳其风格的装饰物被有着中式图案的物品所取代，它们被视为中国艺术风格。特别是所谓的中国厅内的墙饰绘品也被视为此类物品，被认为是特别为这种布置而创作的。术语“中国艺术风格”用于指 17 和 18 世纪欧洲画家的装饰画，描绘的中式主题仿制于从中国进口的瓷器和其他物品。[18]今日斯洛文尼亚境内的具有中国艺术风格的时尚都是源于维也纳和意大利北部诸城镇，那里又来自法国。对这种室内装饰独特风格的极大兴趣持续到 18 世纪末，下一世纪被略有不同的异国品味替代。[19]多尔纳瓦宫邸是斯洛文尼亚最重要的巴罗克艺术纪念中心，其历史为其所有者塑造，即奥地利帝国的显赫家族，如萨奥尔(Sauer)和阿泰姆斯家族。宫邸所有者丰富的音乐活动都被表现在宫邸的建筑装饰中，以及所有属于这座大厦的物品上，如壁画、墙面材料以及被保存的乐器收藏品上。[20]宫邸中一部分很重要的收藏品，从第二次世界大战结束后就保存在普图伊的波克拉因斯基博物馆，因为此时的宫邸已成为斯洛文尼亚共和国的财产了。最宝贵的作品是 1755 年前后在油画布上描绘中国生活人物景象的墙饰作品。

这些中国艺术风格的物品都安置在宫邸中所谓的中国沙龙里，那里的墙饰作品描绘着与中国生活毫无关联的景象。目前为止，唯一可以明确分辨出的图案样式来自于法国雕刻家雅克斯・卡洛特(Jacques Callot，1592～1635)大约于 1622 年发表的系列雕刻作品《斯费萨尼亚之舞》(*Balli di Sfessania*)，作品以即兴喜剧的方式生动地描述了意大利小镇广场上发生的事件。[21]画家从不同的模板中选取人物，有的放大，有的缩小，也在作品中创作额外的人物。[22]与土耳其艺术风格作品总是表达与东方实际模式有关的做法不同的是，中国艺术风格墙饰绘画中的人物景象同旅行游记中所描述的中国并无联系，这些游记当时已经流传的比较广泛了。甚至看上去，图案模式的选取是受到表现即兴喜剧的影响，需要稀奇古怪、甚至荒诞的景象。仿佛是仿效 17 世纪游记中的插图，那是无数欧式中国艺术风格作品的生动摹本，其中描述的建筑与中国生活联系地最为紧密。[23]普图伊所存中国艺术风格作品中最惊人的特征就是对空间的描绘，沿袭了中式透视法的方式，比中欧保存的大多数墙饰作品更接近中国的绘画。[24]多尔纳瓦的墙饰作品的特点是，小木桥连着小岛的远景。岛越远，景象越小，用色也越淡。有些景致还包括乐器，这就需要特别的解释。

第一个与音乐相关的细节来源于不知名的图像摹本，展示了六个男性人物围在一个装饰罩单的大桌子周围[图 5]。



图 5 普图伊市波克拉因斯基博物馆藏的中国艺术风格的墙饰画(约 1755)

他们衣服的细节令人想到中国人。这些人中，画了两位乐师，演奏的乐器不具有中国传统的典型特征。画中左边第一个人显得很松弛，几乎是卧姿，正在演奏一个有许多弦的风格化的里拉琴，琴弦从弧形框架的底部向上延伸。里拉琴的演奏者表现得欢愉而自得其乐。这样，里拉琴可能象征诗情乐思的灵感。里拉琴手旁边是一个丑角人物，张开手臂、手持一个点燃的、长长的烟斗，显然抽烟使他快乐。一位手持玻璃杯的主角似乎正在举酒。他旁边是个矮子，演一个小丑。还有一个背对着观众坐着的人，看不到他的容貌。桌子右边的人手持一个弓弦乐器，靠在他的右膝上。乐器的形状很不寻常，看上去 f 型音孔的中段部分缩短了，有四根弦、六个弦轴、一个蜗状的弦槽和一个看上去有点长的带指板的琴颈。乐器的形状很难定义：有些特征接近于小提琴的样式，有些则近于大提琴。那个乐师并没有在演奏，左手拿着看不清的东西朝向嘴(食物?)，右手持弓(放于指板上)。他的动作可以理解为欢乐和富足的象征。桌旁这群欢乐的人显示狂欢的人群正在欢度美好时光，也许象征着罪恶的习俗，人物及属性特征(奏乐、吸烟斗、沉醉于饮酒之乐中)证实了这点。这里乐器也是欢乐的象征：音乐可以理解为是一种和饮酒、吸烟以及欢乐无度一样的恶习。所有这些人类的缺点都是当时即兴喜剧的常见场景内容。[25]

第二个情景,背景上可见这群人由一个身着欧式服装的年轻女人、一个中国老人,一个琉特琴弹唱的男人组成[图 6]。波洛纳·威德马(Polona Vidmar)把这幅画和卡洛特的系列作品《斯费萨尼亚之舞》中的两个雕版联系起来:《露西娅和特拉斯图洛》(*Lucia* and *Trastullo*)(一个女仆和一个老富翁之间怪诞爱情的象征[图 7])和《里丘丽娜和梅策廷》,一位演奏曼陀林的英雄恋人[图 8]。㉖



图 6 “爱情流露”的场景。普图伊市波克拉因斯基博物馆藏的中国艺术风格的墙饰画(约 1755)。



图 7、图 8 雅克斯·卡洛特的系列作品《斯费萨尼亚之舞》之《露西娅和特拉斯图洛》和《里丘丽娜和梅策廷》。雕版画(佛罗伦萨,约 1622)。

这个情景可以称为“爱情的流露”或“求婚”：一个年轻妇女（一个女仆?）俯身面对一个中国男人（画家把雕版人物戴的便帽换成了一顶中式礼帽）他跪在她的前面，她则递给他一个大海螺壳[27]；在众多事物中，海螺壳象征了色情和淫欲。[28]一个手持琉特、头戴特别帽子站在他们身后的乐师可能就是梅策蒂诺（Metzetino），为这浪漫气氛伴奏音乐，他是卡洛特《斯费萨尼亚之舞》中即兴喜剧的一个中心人物。[29]他的乐器类似长颈琉特琴，那是欧洲东南部特有的一种乐器（颈长，琴体较小），为史诗和情歌伴奏。它和科拉肖内琴（colascione）有一些共同的特征（三组琴弦），在那不勒斯它已逐渐意大利化，并在中产阶级间演奏（用于舞蹈伴奏、娱乐和喜剧中）。[30]乐器的细节画得不清楚：音孔（没有玫瑰形音孔），（六个?）弦轴，琴弦也无法辨别。乐师的演奏和歌唱就像卡洛特的雕版《里丘丽娜和梅策廷》中的梅策蒂诺。多尔纳瓦宫邸墙饰作品中这个画例的象征意义表述的是，一个少女接受一个中国人求爱或求婚的爱情场面，而他只把她当作情欲需要的慰藉品。琉特弹唱的乐师强化了这个场面的浪漫气息。

多尔纳瓦的墙饰作品当然是在欧洲制作的，其目的却是要兴起中国式的生活。排场的景致、中式透视法的模仿以及细节——那些细节表明这个画家很熟悉为欧洲市场制作真正中国艺术风格的墙饰作品——在那些最重要的、具有中国场景的欧洲墙饰作品中，都有这些中国艺术风格的细节。

注释：

① Markus Köhbach，“Evropa in osmanska ekspanzija”，*Sre“anje z Jutrovim na ptujskem gradu*. 展览目录，Marjeta Ciglene”ki Ed. (Ptuj：Pokrajinski Muzej，1992)，19.

② 2 Maximilian Grothaus，“Eine untersteirische Turquerie，ihre graphische Vorbilder und ihre kulturhistorische Bedeutung”，*Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 95 (1987)，271 – 295；M. Grothaus，“Die Turquerie von Pettau/Ptuj，ihre graphische Vorbilder und ihre kulturhistorische Bedeutung”，*Sre“anje z Jutrovim na ptujskem gradu*，69 – 78；Marjeta Ciglene”ki，“Zur Geschichte der Familien Leslie und Herberstein und deren Schlösser Gutenhaag/Hrastovec，Wurmberg/Vurberg und Pettau/Ptuj”，*op. cit.*，43 – 51.

③ Zmago Šmitek，“Percepcija neevropskih kultur na Slovenskem”，*Srečanje z Jutrovim na ptujskem gradu*，54 – 56. 本文呈现了今斯洛文尼亚地区东方主题中最重要的传统。

④ 约翰·约瑟夫·赫博施泰因出生于贵族世家，其家族极大地影响了现今斯洛文尼亚地区的发展。其家族中有些成员在军队、教会、国家中身居高位，还有些是著名科学家、作家。该家族的城堡主要位于奥地利施泰尔州，在从伊斯特里亚到西里西亚的领土上也拥有众多产业。这一家族在斯洛文尼亚下施泰尔州也拥有城堡（Gutenhaag/ Hrastovec，Wurmber/Vurberg ，und Pettau/Ptuj）。该家族最重要的成员包括：齐格蒙德·赫博施泰因（1486～1566）和约翰·约瑟夫·赫博施泰因。前者是作家，代表作 *Rervm moscoviticarvm comentarii*（维也纳，1549），曾在与奥斯曼帝国大公的谈判中担任帝国调解人。后者作为马耳他骑士之一，在军队中青云直上，同时身兼国家

要职。See M. Ciglenečki,*op. cit.*,46-48.

⑤ M. Grothaus,*ibid*,78;M . Ciglenečki,*ibid*,50.

⑥ George de La Chappelle,生于卡昂(Caen),画家。1643 年,身负法国外交使命游历伊斯坦布尔,任务是描述其印象与经历。1648 年回到法国以后,他发表了 13 幅铜版雕刻作品,宣称这些雕刻表现苏丹的妻子们。这些雕版作品在巴黎出版,参见 Catherine de Sairigné,"La Turquerie sous Louis XIV(1660-1715)",*L'information d'histoire de l'art* 16 (1971),37-39. La Chappelle 的铜板雕刻经过多次再版,符合贵族环境的品味,当时异国主题已经开始流行。参见 M. Grothaus, *op. cit.*, 71.

⑦ George de La Chappelle 的铜板雕刻保存在维也纳应用艺术博物馆(Museum für Angewande Kunst)。底部左右两边的签名为"G. La Chapelle pinxit"。底部中间位置题着"Schinguene/Mussulman/Comedienne/Turc". M. Ciglenečki 解释说,"Schinguene"一词为土耳其语,表示吉普赛女性。她解释该词的意义,以土耳其传统而言,东方诸国的宴会上通常由吉普赛女子表演舞蹈。参见 M. Ciglenečki,op. cit., no. 28,151. b. 那幅《土耳其舞者》是刻画东方女性的 13 幅作品之一。其中四幅作品为半身肖像,九幅为全身像。后者所有细节均以 La Chappelle 为模板。这些作品都源自一个无名作坊,是不同画家的作品。See M. Ciglenečki,*ibid*,no. 5. 61,168.

⑧ 这些绘画作品源于阿泰姆斯(Attems)贵族世家。该家族在今斯洛文尼亚地区拥有众多土地及城堡。第二次世界大战结束后,两幅作品都移至卢布尔雅那的音乐学院。See Federico Zeri 和 Ksenija Rozman 的 *Evropski slikarji*: *Katalog stalne razstave*, Ljublhana: Narodna Galerija,1997, 158.

⑨ 同上。

⑩ Johann Josef Karl Henrici, *Concert at the Oriental Court*。底部左面反向签署着名字与日期:"Carolus Henrici/Polceni pinxit/1786", Ljubljana, Akademija za glasbo.

⑪ F. Zeri and K. Rozman,*op. cit.*, 159.

⑫ "Loo, Charles-André(Carle)",*Enciklopedija likovnih umjetnosti* (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1964),III:333.

⑬ *Europa und der Orient*: 800-1900 (Gutersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1989), 311. "衷心感谢我的同事 Marjeta Ciglenečki 和 Polona Vidmar 为我提出宝贵意见。"

⑭ Johann Josef Karl Henrici, *Lute Concert* (ca. 1786), Ljubljana, Akademija za glasbo.

⑮ F. Zeri and K. Rozman,*op. cit.*, 160.

⑯ James Hall,*Dictionary of Subjects & Symbols in Art* (New York:Harper & Row,1974) , "five senses",p. 122.

⑰ 同上,"Fortuna",p. 127-128;"sail",p. 270;and"ball",p. 39.

⑱ Cf. Anthony Blunt, *Baroque and Rococo*: *Architecture & Decoration* (London: Granada Publishing, 1978), 340.

⑲ 对于斯洛文尼亚境内"中国艺术风格"的墙饰参见 Polona Vidmar: "Poslikane tapete v dornavskem dvorcu", *Dornava*: *Vrišerjev zbornik*, Majeta Ciglenečki ed. (Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2003),283-322. 本文包括斯洛文尼亚博物馆保存的墙饰作品目录。

⑳ 关于多尔纳瓦宅邸的音乐遗产,Darja Koter,"Lutnja Andreasa Berra in likovne upodobitve glasbil v dvorcu Dornava",*Dornava*: *Vrišerjev zbornik*,341-359.

㉑ 该系列包含 24 幅铜版画作品，尺寸为 73×93mm。这些作品形成于 Callot 在佛罗伦萨画的草图之后（约 1622 年）。Thomas Schröder 和 Manfred Pawlak：*Jacques Callot：Das gesamte Werk. Druckgraphik*（Herrsching：Verlagsgesellschaft，1971），1080－1093；P. Vidmar，*op. cit.*，307.

㉒ P. Vidmar，*op. cit.*，308.

㉓ Madeleine Jarry，*China und Europa：Der Einfluss Chinas auf die angewandten Künste Europas*（Stuttgart：Klett-Cotta，1981），17 － 59；Günther Berge，*Chinoiserien in Östereich-Ungarn*（Frankfurt am Main：Lang，1995），38－46 and 133－138.

㉔ M. Jarry，*Ibid*，37，no. 17，18；52，no. 38；MAK. *Österreichisches Museum für angewandte Kunst*，Prestel-Museums-führer，ed. By Peter Noever（Wien：MAK，1993）31；Ludwig Kollmann，*Hofburg-Innsbruck*（Innsbruck：Schloβverwaltung zu Innsbruck und Ambras，n. d.），25；P. Vidmar，*op. cit.*，310.

㉕ *Commedia dell'arte：Geschichte. Theorie. Praxis*，ed. by Wolfgang Theile（Wiesbaden：Harrassowitz Verlag，1997）.

㉖ P. Vidmar，*op. cit.*，307.

㉗ 从铜版画上的签名看，年轻女子是露西娅（Lucia），正将拖鞋往特拉斯图洛（Trastullo）的嘴里放。T. Schröder & M. Pawlak，*op. cit.*，1092；P. Vidmar，*op. cit.*，307. 画家用海螺代替了拖鞋。在其他场景里也可见类似的改变。

㉘ 在众多意义中，海螺象征着生育力、女性生殖器、性爱欢愉、财富与命运，就像中国人将海螺的意象与帝王联系起来一样。Jean Chevalier & Alain Gheerbrant，*Slovar simbolov：Miti，sanje，liki，obicaji，barve，števila*，trans. by S. Ivanc（Ljubljana：Mladinska knjiga，1993），565，601－603.

㉙ T. Schroder and M. Pawlak，*op. cit.*，1085；P. Vidmar，*op. cit.*，310.

㉚ "Colascione"，*The Oxford Companion to Musical Instruments*（Oxford；New York：Oxford University Press，1992）.

巴赫音乐中的色彩:画家雅各布·韦德的《色彩交响乐》

作者:杜伊卡·斯莫耶[1]
翻译:李宜影
校译:刘 勇
审校:伍维曦、洛秦

译自:

Dujka Smoje, "Colors of Bach's Music: Farbsymphonien in Jakob Weder's Painting", *Music in Art* XXIX/1-2(2004), 265-278.

> 很久以来我一直想用色彩创作交响乐,就像用声音那样。(雅各布·韦德,1985)

一位并不知名的瑞士艺术家雅各布·韦德(Jakob Weder,1906~1990),创作了51幅名为《色彩交响乐》(Farbsymphonien)的画作。其中28幅是以巴赫的音乐为创作基础,另外九幅以勃拉姆斯、格鲁克、亨德尔、舒伯特和舒曼的作品为创作基础。所有作品都是抽象主义画作,给人以深刻的视觉印象。这些画作提出了一种视觉艺术与音乐间的全新的联系。

这篇论文就是要探究韦德是用什么方法把巴赫的音乐画出来的;探究巴赫在《平均律键盘曲集》中体现出的色彩差别的概念,以及如何通过这一概念将乐谱转换到画布上,特别是那五幅以巴赫第3号《D大调管弦乐组曲》(BWV1068)为创作基础的视觉作品。这篇文章远不是要进行隐喻或比喻一类的解释,其中心思想是要找出韦德是如何及为什么要用巴赫的复调手法来创作一种全新的图案色彩语言。它是吸引人的,给人的印象犹如神奇之

(1) 作者信息:加拿大蒙特利尔大学。

光，在三维空间中发出光芒且远远超出了画作的物理空间。

韦德的色彩交响乐的秘密和它们与巴赫音乐的联系是什么呢？为了回答这个问题，我们要先从早期的美学背景入手，因为它说明了雅各布·韦德画作的根源。巴赫对于现代绘画与音乐的影响从19世纪开始就一直延续至今。尽管这看上去与我们现今旨在实现从过去传统中独立出来的时代精神相矛盾，但是有时候通过对矛盾的研究可以引导我们找出新的答案和艺术上的创新点。

这一时期，视觉艺术参与到对于一种新绘画语言的研究，打破了它们与客观现实间的联系。艺术家们超越艺术空间局限性的欲望越来越强烈，他们追寻形式和色彩的自由，寻求能把运动、行为和伯格森（Henri Bergson）所谓的"生命冲动"等动态整合成静态图案的途径，为此增加了缺少的时间维度。此外，20世纪前10年的科学研究及发展趋势（放射性、相对论、量子理论）也影响着画家们的想象力：他们试图捕捉视觉形式后面隐藏的力量，并且用色彩、抽象几何图案和多声部运动的线条来暗示时间事件。

然而，音乐很早之前就找到这些问题的回答了。正因为它那不确定的本质，音乐本身就是"时间的雕塑"，展现"声音的运动形式"（汉斯立克）。这就是音乐为什么会成为艺术家们对于技巧、形式进行创新的模板和重要资源，且形成了非具象艺术的首要原因。在上个世纪的拐点，像俄耳甫斯主义（orphism）、立体派和未来派都把音乐当作创作原型：音乐作品的创作手法激发画家们另辟蹊径，以寻求与音乐力量相等。这些艺术家们花费了许多心力在各种各样的技巧手法上，试图把音乐的时间的多声部运动转换为视觉空间，利用排列的手法而不是发展的手法，以节奏的方式生成明了的、纯粹的形式结构。也就是说，在世纪初，旨在将音乐形式的的辩证法转变为视觉图像的目标激发了最大胆的画家。保罗·高更（Paul Gaugin）认为，"色彩，与音乐中的振动波一样，能表达最普遍、最模糊的东西。它的本质即是它的内在力量。"①

很多画家，例如康丁斯基（Kadinsky）、库普卡（Kupka）、德劳内（Delaunay）、凡·杜伊斯伯格（Van Doesburg）和克利（Klee），在巴赫的乐谱中发现了模式和灵感，并首先致力于寻找出将其变成画作的组织和结构的方法。他们清楚地表达出自己把绘画提升到音乐水平的理想。库普卡写到：

> 我要创作出在空间内展开的"交响曲"，就像它在时间中展开那样。通过使用一个不同维度的形式并根据节奏原则进行安排，我将会完成一首在空间内展开的"交响曲"，就如同在时间内展开的交响曲一样。②

韦德在画作中呈现出了这种趋势。他创作《色彩交响乐》是一项终身工作。他为此进行了40年的理论研究和颜色、光线的化学实验。通过多年的耐心和努力获得了客观的物质基础,即在视觉混合比的基础上发展了色彩度和灰度。它可以被划分为几乎无限量的若干等距离空间间隔;他用数学计算出的混合色素可以在任何时候被复制。

韦德研究的目标是制定关于色彩的客观陈述,这一陈述基于可被数字所代表的关系。他创造与音乐调律类似的"律调色彩"方法,这种方法可以形成画家作品物质基础的内在关系。

音乐平均律发展于17世纪,巴赫使其达到顶峰,将和声可能性的范围扩展到较远的调和转调。通过与一个同样准确的灰度相结合的24种平均律色彩转盘,韦德完成了一个在三维颜色空间内几乎不受限制和精准可控的潜在运动。

韦德在色彩领域进行的研究给了创新过程一个理性的基础。这一基础紧扣主题思想、主观的及心理学的解释以及音乐模型。他在《色彩交响乐》之前所画六幅画作有着标题音乐明显的叙事特征,反映出他的主要艺术创作原则(如《疯狂的金字塔》*Die verrückten Pyramiden*;《夜中之光》*Licht in der Nacht*)。古老的对立力量的动力在他的作品中起着理论基础的作用。明与暗、水平与垂直运动作为原始的张力,被作为过程和进行,通过细微的颜色等级、亮度和光密度,接踵而至。色彩关系的辩证概念存在于他作品的核心位置,但是比纯绘画的理念更深刻,因为它考虑到了普遍规律及进程。例如,他著名的壁画《发生、存在、消失》(*Werden*, *Sein*, *Vegehen*):螺旋形的最深处,原始的白光发散出彩虹的颜色,在螺旋外部的分支中逐渐衰弱并直至融入最深的暗区。

他是第一个根据对位法和和声理论,将色谱的范围与色彩比例的顺序进行联系的人。对色彩的音乐特征的识别,帮助他发展出自己的强有力的理性系统,其中包含色彩的对比、和谐、平衡的理论。这些理论的实际应用都可以在他的作品中发现。

他的颜色比例以严格的科学方法论为基础。他的颜色系统的模型就是调性音乐的规律,尤其是从巴赫的《24首大小调钢琴曲集》的连贯性与概念中得到灵感。这一包含了24首前奏曲与赋格的曲集证明了平均律的可能性,使得远关系转调、复杂的和声以及对位关系成为可能。此外,巴赫的作曲技巧实现了音乐水平和垂直空间的综合:流畅的旋律和复调音乐技巧与和声张力的平衡。韦德将音乐与数学工具相结合,创造出一个色彩系统,在

严格控制的光学框架下，提供给他自己一个几乎无限量的色调选择。

在塞缪尔·威特沃(Samuel Wittwer)的书《雅各布·韦德：色彩的真理》(Jacob Weder：*Die Wahrheit der Farbe*)中，他给出了一个关于画家实验和理论研究的详尽解释。其研究的目的，在于对颜色进行定义时达到某种有序并对其严格控制，以及描述名称和主观感受时的规范化、独立化。[3]

最重要的难题来自于两个混合研究方法的干扰，它们引起不同的色彩效果：

(1) 在托盘上调合颜料是完全根据经验的和不可预知的；(2)视觉的或光谱的混合——彩色光线通过棱镜发生折射。第二个方法在严格的控制条件下利用彩色镜片，没有任何不稳定材料。每种颜色都可以用号码定义并被准确的复制。

莱比锡的化学家威廉·奥斯瓦尔德(Wilhelm Ostwald，1853～1932)创造这种研究方法，它由一个拥有 680 种色素的对数结构的“颜色器官”组成，其基础是作为颜色标准的灰度。韦德采用并发展奥斯瓦尔德的系统作为创造自己“颜色钢琴”的起点。[4]包括 133 种色调、13 种灰色明暗度、12 种纯色和 108 种中间色；所有的色彩度都被分为等距离的、计算精准的间隔。

这是一个全新的科学方法，它可以解决颜料混合这一技术难点。解决的方法非常有趣，是从一个光学的观点出发的。韦德众多的草图和计算见证了他为《色彩交响乐》所做的准备。他的草稿表明了计算的每一种色彩明暗度，每平方的画作空间都有着大量精准的匹配颜料数据。数学比率为形状和颜色的建筑材料给出了一个牢固的结构[图 1]。经过三十多年的研究，他发明出一种能带给直观视觉以具体形象的仪器。

20 世纪 80 年代，韦德创作了一组主要作品《色彩交响乐》。在这组画作中他发展了色彩键盘。尽管是以音乐总谱为基础且一半以上的作品参考了巴赫的曲子，但是，画作的灵感不仅仅来自于音乐；的确，它们甚至不是音乐作品的隐喻插图。更确切地说，它们在绘画与音乐关系之间追溯原始的小路。

然而，尽管你不一定是专业的音乐家或艺术家，也会被韦德《色彩交响乐》中的视觉效果和美学情绪所感染。为了避免纯抽象的解释，让我们从韦德色彩交响乐与巴赫音乐的直接对话开始。在 28 幅《色彩交响乐》中，有五幅是巴赫第三管弦乐组曲的视觉翻译，是一组有着很强的内在统一性的令人印象深刻的循环作品。

空间艺术与转瞬即逝的声音世界之间的桥梁是什么？绘画风格与巴赫乐谱中的作曲技巧之间的联系是什么？是什么增加了音乐的魅力？画家是

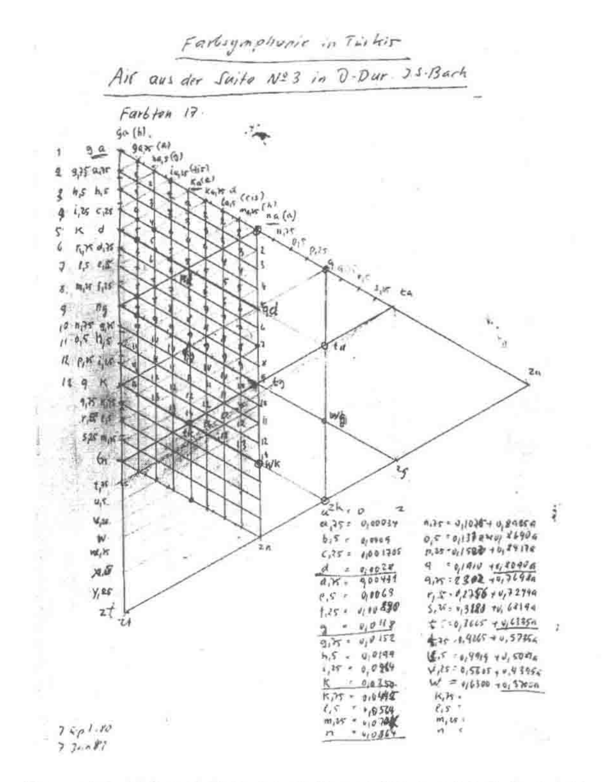


图1　为巴赫第3号管弦乐组曲第二乐章《咏叹调》所作的素描

怎样通过巴赫的音乐进行创作的?

最明显的作用是:(1)由图画元素的节奏序列产生的瞬间连接带来的运动印象;(2)表现出有机增长、扩展和塑形的动力的色彩型的重复和变化,使其具有普遍意义;(3)颜色在直线上和平面上的流动;(4)多层色差间的复调关系;(5)两个或更多声部的同步运动,且每个都保留了自己的特征;(6)处于两极的光与暗这两个互补的力量产生相互对立的作用;(7)线性的序列、旋律的"时间轴"与垂直的和声等同步进行,造成"声音空间"的感觉;(8)颜色的亮度和光的波动,代表了三维空间中的能量和辐射量度;(9)强烈且纯粹的情绪超越了任何比喻的和文字的解释。

《色彩交响乐》在音乐思维基础上进行设想。在一个水平—垂直的框架内,韦德把总谱中的旋律运动转变为一个许多垂直彩带构成的节奏序列。持续的音符和音程被转换到画布上,支配着每种色素的形状和大小。

合理的结构与材料选择是建筑的砖石,但是,具有创新性和艺术性的决定却建立起了一个主观且直观的对音乐的诠释。韦德开始构思草图和图

形，并且计算混合的颜料。绘画的实践依据乐谱得以实施。“色彩键盘”根植于其元素之间的等距离的关系，这种关系类似于音乐中的平均律。然而，他不单单绘制音乐总谱的彩色版本或将音乐与颜色结合。音乐带给他理论和美学思想，使其在自己的艺术之路上得以发展。

为了将所选定的这些音乐章节加以变换，韦德从两声部的钢琴谱开始。因为乐谱用两条平行线来表示高低两个声部，在画作中两条线用的是相一致的颜色。图画空间中颜色的调子和它们的位置构成旋律运动的视觉对应物。和声、垂直密度通过色调渐变得以实现，具体体现在平行的垂直对位，光度和暗度的对比与流动的平衡[图 2]。
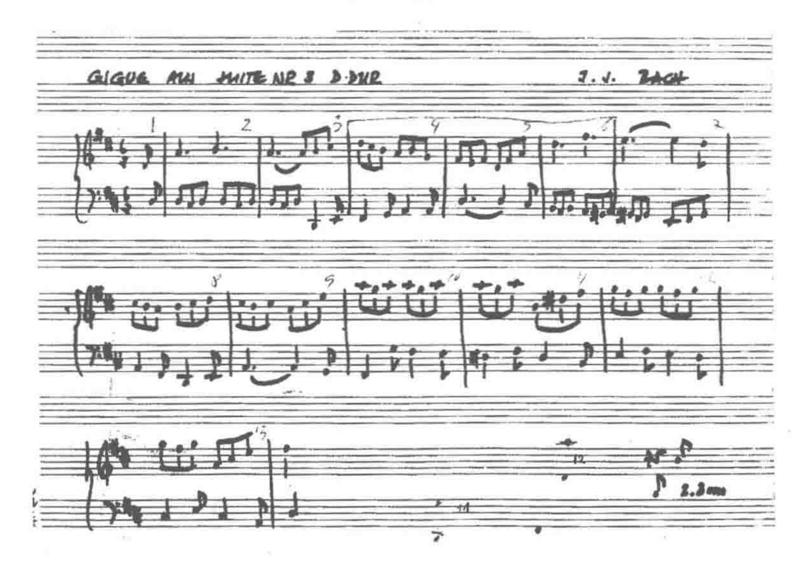


图 2　韦德对巴赫第 3 号管弦乐组曲第五乐章《基格舞曲》进行简化后的谱面

动态结构基于垂直/水平的框架这一点使颜色细胞具体化，每一个细胞都被看作颜色的一个单位，逐渐变暗至微妙的节奏序列。水平线条遵循旋律线，较低的一条线代表低音，空间由颜色较亮的彩带的对位来完成。垂直线条的宽度相当于每个小节的音长。

图画空间被流动对位的颜色“声音”所改变，这种“声音”的亮度和位置(更像是音乐中的节奏、旋律与和声元素)使人想到运动、随机的事件和振动能量。

从这些由音乐乐章变化而来的画作中浮现出一种独特的情感，与每幅画的单色处理相一致。在同种的颜色的各种色调、浓度和光亮度中有 2000 种色彩细胞，扩散出去就如同画作框架外的光环。

法国序曲:深红色,尽管是流动的,但强烈且温暖
咏叹调:蓝绿色,浅色调,透明,鲜明
加伏特舞:深浅不一的暖黄色,似乎要闪耀到画布以外
布雷舞:闪耀的金黄色,有少许太阳的光芒
基格舞:热情的橘红色,有着阴影

正如在巴赫的组曲中那样,艺术家的视觉思维依旧与音乐关系密切:不同特性的乐章的顺序跟五幅画作的序列相对应。咏叹调与布雷舞——流动的中速——与相当响亮、强烈、活跃的法国序曲、加伏特舞和吉格舞分离开。在相反的颜色中演奏乐曲带给它们纯色的动态效果。[图 3]



图 3 韦德对巴赫第 3 号管弦乐组曲第五乐章《基格舞曲》所作的色深度计算

空间结构中相互交织的颜色条纹层,被认为是遵循着节奏序列和与乐谱同步的部分。它们似乎流过整幅画布,为色调提供了动态的光。总而言之,使画作产生了时间性。

韦德在色彩交响曲中走得更远:在色彩现象和它们组织领域之外,产生

出一种无形的情感空间。这是巴赫音乐中潜能的实现。这一实现归功于对于音乐设计的仔细模仿,结构的视觉原则、形式和节奏,其规则通过数值关系表达出来。线、面和颜色在重要的象征性用法中保留着自由。画作中的视觉因素创造出一种充满能量和力量的心理感知,某种与鲜明流畅的音乐相关联的视觉感知。色彩艳丽的光延伸到图画的物理框架外。所有这些方法都有助于那些无法用语言,而只能通过视觉的和音乐的调子来实现的表达。

那些并不熟悉韦德音乐模式的观众能不能猜到画家是在哪里以及怎样得到的《色彩交响乐》的灵感?除了标题以外,如果不去探究艺术家工作室的秘密——他们留下的文字之类——观众没有任何直接的方法了解艺术家的老底。就像在音乐中一样,作品代表它们自己说话,这也是艺术经历中的一部分。[图 4]

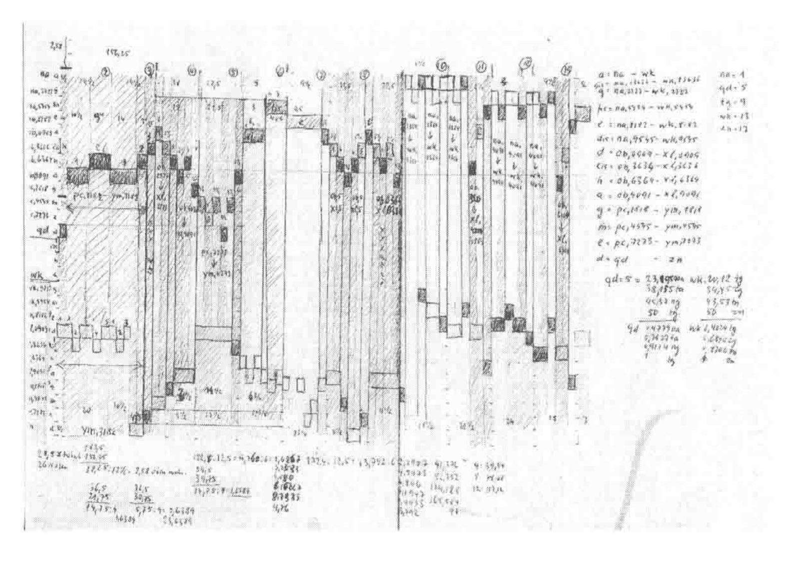


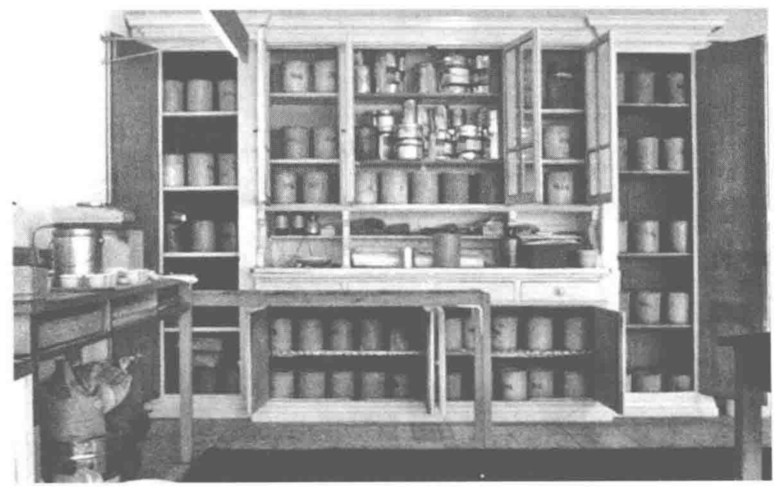
图 4　韦德对巴赫第 3 号管弦乐组曲第五乐章《基格舞曲》所作的色深度计算

这里有些对以上问题的回答。艺术家通过巴赫的作品创作图画,以音乐理念为基础,从巴赫的作曲技巧与音乐力量中获取灵感。在《平均律键盘曲集》与颜色键盘间的关系存在于一般的理论框架和它的创新应用之中:(1)经过调谐的乐音延伸了和声可能性的范围;(2)24 色轮盘与灰度相结合的调谐使得色彩交响曲的发展潜能趋于无限。音乐效果来自于乐章的暗示,也来自于视觉因素的时序,它给出了一种有着多个复调层的开放式空间印象。颜色、线条和位面,形状相同但特征不同,都似乎无头无尾。

《色彩交响乐》是一个体现韦德的终身追求——非视觉顺序与现实社会中人类经历这一顺序之间的关联——的集合。有关于这些画作中的音乐灵感,特别是五幅使用了巴赫第三组曲配乐的单色画作,存在于线性的颜色流动上,存在于使用单色的阴影中,存在于跟随通奏低音节奏的垂直和声里。光的效果是由纯色与模糊的灰度混合而成,创造出一个三维印象,就像从“另一个世界”来的。

韦德色彩交响曲的秘密基于这一现实:画作并没有复制形式;而是挖掘力量,体现能量的爆发,并且辐射出一个与观众有关的情感地带。这就是图画中非视觉因素的效果。观众或许没有意识到这点,但是在艺术性的探寻之外,还存在着对于普遍性的规律和画家的选择与决定之后的秩序的研究。[图 5]





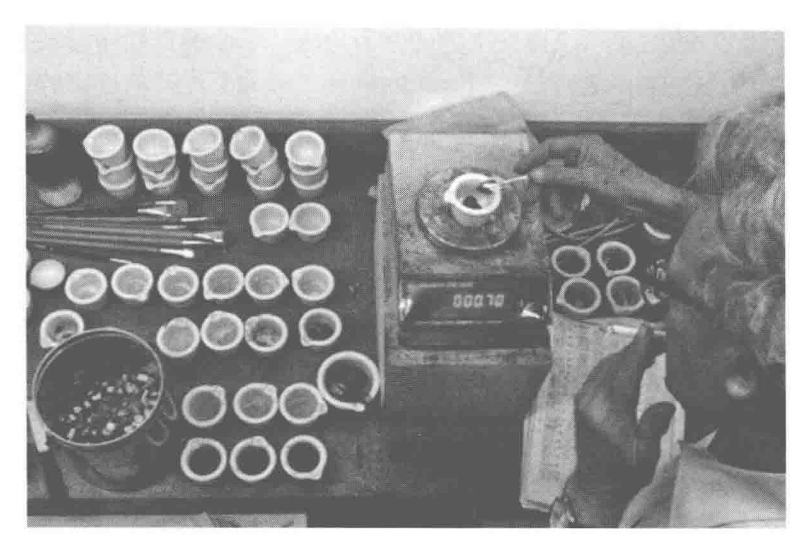


图5　雅各布·韦德在他的工作室。

韦德作品中隐含的理想是找出一种图画语言，这种语言在其视觉元素中是可以被客观决定的，而在其创作发明中是自由的。艺术家把自己的画作视为一个有机的过程：

例如：当我根据巴赫的组曲开始绘制音乐图画时，我反复聆听直到完全理解。接下来它就会自己转变成颜色，我无法解释这种状态。我让自己估算、决定颜色和形式。[……]我喜欢看着画作从无到有，我要体验一步步将它创作出来的过程。我每次都会十分吃惊。然而，直到最后一块空白被填满，整幅画才算完美。⑤

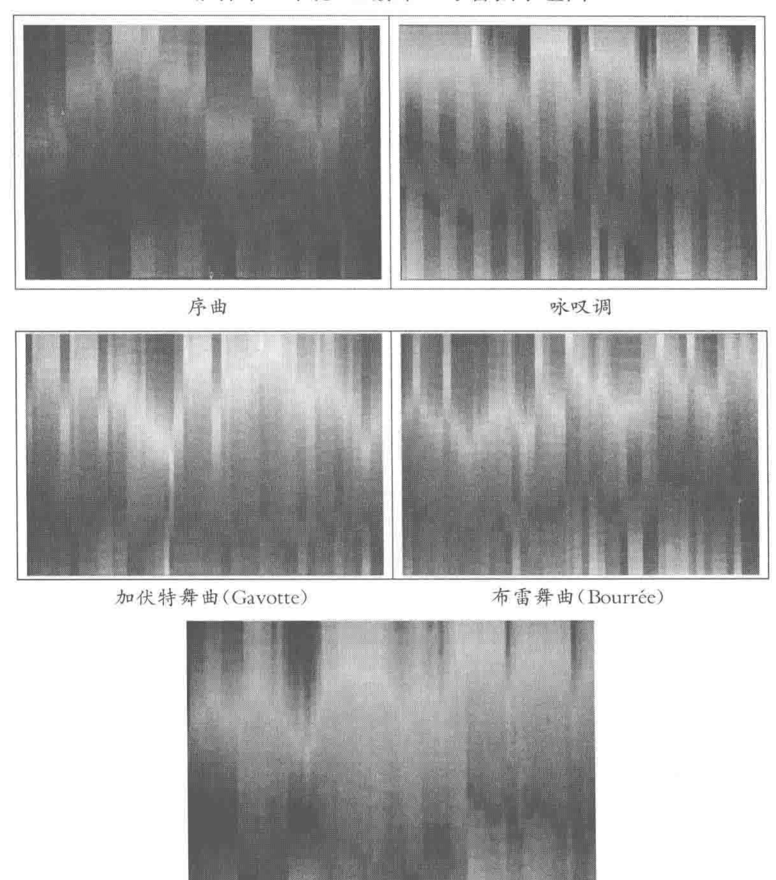
除了艺术家的工作室，韦德还谈到他对于宇宙及人类在宇宙中位置的整体观点：

画作之于我的意义是接近宇宙的一种途径。我想要知道和宇宙接触是怎样的感受，所以我才作画。[……]我的作品和娱乐性的装饰或是成名成家没有任何关系。它是我的一种内心需求，我绝不走回头路，就如人生无法走回头路一样。人类是一种宇宙生物…对于成熟的研究就是我人生和作画的意义。⑥

在这些话中，韦德表达了与巴赫音乐一样的精神价值。时间相距久远

且形式和题材上大不相同，但是他们的作品具有相同的精神源泉：颂唱荣耀之主（*Soli Deo Gloria*）。

雅各布·韦德，巴赫第3号管弦乐组曲



序曲　咏叹调

加伏特舞曲（Gavotte）　布雷舞曲（Bourrée）

基格舞曲（Gigue）

注释：

这篇论文的在线版本见于：web. gc. cuny. edu/rcmi/Smoje. htm，上有韦德《色彩交响乐》画作的彩色复制版本。韦德笔记本中草图的复制蒙尼科利娜·本夫人（Mrs. Nicolina Pon）的慷慨许可。

① Kuno Mittelstadt, Ed., *Paul Gaugin: Briefe und Selbstzeignisse* (München: Rogner und Bernhard, 1970), *cit.*, quoted from Karin von Maur, *The Sound in Painting* (München; New York: Prestel, 1999), 19.

② K. Von Maur, *op. cit.*, 46.

③ Samuel Wittwer, *Jakob Weder: Die Wahrheit der Farbe* (Ostfieldern-Ruit bei Stuttgart: Hatje, 1995), ch. 2, 16.

④ Marcel Baumgartner and Karl Gerstner, *Jakob Weder: Farbnormung und Malerei als Sinnbild kosmischer Gesetze* (Zürich: Galerie Nicoline Pon; Toronto: Ponova Gallery, 1981), 22－29; Dieter Bogner, ed., *Jakob Weder: Farbsymphonien. Katalog zur Ausstellung* (Wien: Verlag der Apfel, 1990), 22－26.

⑤ D. Bogner, *op. cit.*, 29.

⑥ D. Bogner, *op. cit.*, 31.

帕台农神殿的比例体系:关于这座音乐灵感式建筑的分析

作者:杰伊·卡普拉夫、欧内斯特·G.麦克莱恩[1]
翻译:赵　亮
校译:李　玫
审校:洛　秦

译自:

Jay Kappraff & Ernest G. McClain, "The System of Proportions of the Parthenon: A Work of Musically Inspired Architecture", *Music in Art* XXX/1-2(2005), 5-16.

帕台农神殿(Parthenon)建于公元前447至438年,当时雅典处于伯里克利(Pericles)统治时期,而这一建筑象征了当时雅典的骄傲与奢侈,最终导致了这个城市的衰落。它显示了一种无比的优越感,而这种优越感当时并未被其他希腊城市所承认。安妮·鲍尔肯斯(Anne Bulckens)为帕台农神殿的研究做了很多贡献,包括她采用将设计单位(modules)与独特的"帕台农尺"(Parthenon foot)相互转换的理念,这使得每个重要的数据都能与希腊人称之为"音乐"的和谐比例这一科学理念相联系。① 在鲍尔肯斯研究的基础上,我们尝试回顾盛行于公元前5世纪的哲学原则,这些哲学原则盛行之时,正是帕台农神殿被建造的时候。因此我们的研究主要依据菲洛劳斯(Philolaus)的理论。菲洛劳斯是毕达哥拉斯学派早期的杰出代表,在帕台农神殿建造期间他在塔伦图姆(Tarentum)对其进行研究。② 笔者认为,鲍尔肯斯的研究不仅对于研究其他希腊神殿有重要作用,而且可以使我们更好地了解帕台农神殿对希腊众多思想的深远影响。

(1) 作者信息:美国纽约城市大学布鲁克林学院,新泽西技术研究所(纽瓦克)。

1　现代数据库(A modern date base)

弗朗西斯·克兰默·彭罗斯(Francis Cranmer Penrose)曾于1888年仔细测量了帕台农神殿的现存部分,误差范围为0.03%(约为1/3300),其测量结果被后来的研究者多次引用。[3]鲍尔肯斯提出的建筑模式来自彭罗斯数据,该模式假定偏离设计的建筑公差不超过0.25%(即1/500),这一数据自1984年巴塞尔(Basel)[1]帕台农神殿大会以来便得到了学者们的支持。然而,许多在公差范围内的测量结果都大大小于0.2%(小于比例为3:2的纯五度音程与今日平均律五度之间的差距)。因此,在鲍尔肯斯的研究中——她认为帕台农神殿是分两阶段完成——设计的允许误差与彭罗斯的测量结果几乎没有偏差,就像现代调音理论中听不见的微小音差。

2　历史上的帕台农神殿

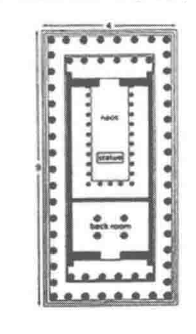
帕台农神殿矗立于雅典卫城(Acropolis),是雅典城中心的高层建筑[图1]。该神殿是多利亚式(Doric)建筑,并具有爱奥尼亚式(Ionic)特征。三层



图1　帕台农神殿西北角一瞥

(1)　译者注:在瑞士西北部城市莱茵河畔。

台阶构成一个平台，称为柱基(stylobate)。平台上东面和西面外侧立有八根柱子构成列柱围廊，南面和北面两侧立有17根柱子。这些柱子支持着一个顶盘，包括柱顶过梁、檐壁和一个水平挑檐。檐壁由许多块带有浮雕的石板组成，叫作柱间壁，描绘了希腊的历史和神话场景。这些柱间壁上点缀着隆起的三竖线花纹。东西方向柱间壁的顶上是一对带有大型圆雕的山形墙。神殿的里面还有一个内部庙宇，叫作内殿，由两个闭合空间组成：内殿放有由雕塑大师菲狄亚斯(Phidias)完成的雅典娜神像；内殿后有一个小房间，叫作内殿小室[图2]，是希腊城邦新的小金库，而希腊城邦曾是提洛同盟(Delian League)的成员国。



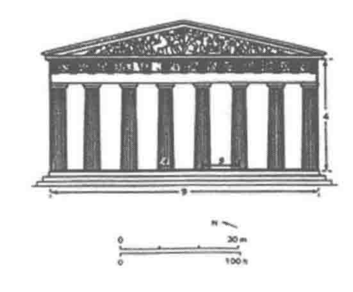


图2　帕台农的设计图和内殿比例为9:4。

帕台农神殿的建筑具有很多鲜明特点。八根柱子的宽度与标准数字六(normative six)形成对比。最显著的特色是柱基的曲率，其向中心拱起的程度大大超过了排水系统的要求。围绕柱子四周的轴心略微内倾，因此最初的直线排列便发生了有意识的变化，看似杂乱畸形却有迹可循。内殿四周有一条连续的雕刻壁缘，这也是神殿必不可少的一个重要特征。这条雕带由一群雕刻家共同完成，雕工惊人地精细准确，但需要透过其周围阻碍视线的柱子才能看到。

帕台农神殿的意义在于推动雅典人追求独立性、历史延续性与领先性。这段历史开始于青铜时代末期，那时处于克里特岛(Crete)的克里特文明(Minoan civilization)时期，[1]之后被迈锡尼文明(Mycenaean civilization)[2]超越。帕台农神殿雕塑再现了那些早期故事与神话，这些故事与神话又被荷马(Homer)在《伊利亚德》(*Illiad*)和《奥德赛》(*Odyssey*)中叙述。迈锡尼文明建造的宫殿都位于高地，四周有防护围墙。在卫城宫殿这个位置，他们建造了雅典娜神龛。伯里克利(Pericles)[3]的帕台农神殿就坐落在

(1)　译者注：公元前3000～1100年代克里特岛(Crete)的青铜器文化，古克里特居民是操米诺斯语(Minoan)的米诺斯人。

(2)　译者注：指公元前1400～1100年代以迈锡尼(Mycenae，希腊南部古城)为中心的地中海东部地区的青铜文化。

(3)　译者注：古雅典政治家。

古雅典娜神龛的位置，在列柱走廊与神殿北侧的内堂之间这个区域，和一个新龛合并在一起。两个早期的庙宇建在同一地点。公元前566年，暴君庇西特拉图(Peisistratos)建造了古帕台农神殿或称原始帕台农神殿(Archaic Parthenon or Ur-Parthenon)，效力于神话中的忒休斯神(Theseus)，它被称为“百尺神殿”(Hekatrompedon)[1]或者“百尺”(“hundred footer”)。公元前490年第二座神殿开始被修建，即“古老”(Older)的帕台农神殿。两座神殿都被与雅典敌对的波斯人破坏，但是“百尺”的理念却延续了下来，并有助于鲍尔肯斯确定其计划的可行性。

雅典娜直接诞生于宙斯的头脑中，在卫城中被描绘为胜利女神(*Nike*, winged victory)。但在毕达哥拉斯学派的符号论关于“十元性”(ten-ness)的解释中，她是一个没有母亲的处女，这一原则与数字七有关。公元2世纪，希腊历史学家布鲁达克(Plutarch)将这种对“七”的联想与埃及伊西斯神做了类比。但是，在菲洛劳斯留下的一部古老资料中，“七”象征着雅典娜作为智慧的化身，她是“一切事物的统治者和教导者，是上帝，是永恒的、稳定的、永不磨灭的、与众不同的上帝”，柏拉图也支持这个观点。在前10个整数(也是柏拉图所谓的“形式数字”)中，“七”是一个同其他数字没有任何关系的质数，“七”没有任何“子嗣”(也就是说，它自己即它的因子或产物)。而“一”传统上则是与宙斯联系在一起的。因此，在公元前5世纪，雅典娜象征并统治着“七音”(heptatonic, seven-tone)的和谐理论，即使在雅典娜被废除神的称号之后，柏拉图还一直支持着这一理论。柏拉图认为，在比例理论中，7∶5的比值最接近2的平方根，这在比例70∶50∶49∶35中也是十分明显的。

3　模数(*modules*)值的测定

罗马建筑师韦特鲁维(Vitruvius)详细阐述了主要柱子上方中心三竖线花纹的宽度，这是庙宇的标准模数。花纹柱与“宽高相同”的方形墙面石相间，以这样的方式，模数1.5倍的宽度与三竖线花纹的高度相配。这就意味着，五度音程的3∶2已经被运用于三竖线花纹的高度与宽度中，也决定了柱间石壁的侧面空间。三竖线花纹的宽度分为六部分，并有三条垂直凹槽，远距离也可以看得很清楚。鲍尔肯斯认为这一宽度相当于2.5“帕台农尺”(Parthenon foot)，每尺长16指(dactyl)，这符合韦特鲁维对希腊尺的定义：四指为一“掌”(palm)，四掌为一尺。这些假设产生了一种模数值，即2.5×

(1)　译者注：“Hekatrompedon”英译为“hecatompedon”意为“百尺庙”。

16指=40指，作为三竖线花纹的宽度，2.5×40=60指[1]（或3 $\frac{3}{4}$尺），作为三竖线花纹的高度（包括方形柱间石壁的宽度）。鲍尔肯斯指出三竖线花纹的宽度或高度都可以被用做建筑模数。她计划将尺和指结合成一个以10为基数的计算式，与可能存在的更大单位60指交替运用，而以60为基数的计算式在希腊天文学中是首选的。这些3∶2的交替韵律似乎离我们对于该建筑的研究很遥远，然而它可以帮助我们了解如何运用这种可以界定音乐的比例理论应用于毕达哥拉斯学派的全部四个学科，包括音乐、算术、几何和天文学，这些学科都被看作是先进文明社会秩序的范例。这一建筑拥有菲狄亚斯（Phidias）雕刻的荷马式雅典娜神像，而这座神像蕴含了荷马构想的“公民”（civic）准则理念，但这种理念在其《伊利亚特》（Illiad）和《奥德赛》（Odyssey）中从未真正实现。因此，这一建筑具有回顾性与前瞻性的双重性质；它将自己本来的样子与应有的样子巧妙地进行了对比。这样的理念不会因建筑物被破坏而变化。

鲍尔肯斯主要依据韦特鲁维的数据，将一个模数单位规定为857.6毫米，这个数值是由当代考古学家欧内斯特·伯杰（Ernst Berger）通过电脑对帕台农神殿反复出现的一个数据进行分析而得到的。自从1888年彭罗斯对帕台农神殿进行测量之后，这一数值便确定下来了。这在一定程度上激励鲍尔肯斯以2.5尺作为模型宽度，因此1帕台农尺就等于343.2毫米（每间神殿都有自己对一尺的衡量标准），这样神殿就可以采用特殊方式测量，使其成为赫希基奥斯（Hesychios）提到的所谓“百尺神殿”。韦特鲁维的16指为1尺的帕台农尺被认为是男人身高的六分之一，所以，鲍尔肯斯343毫米

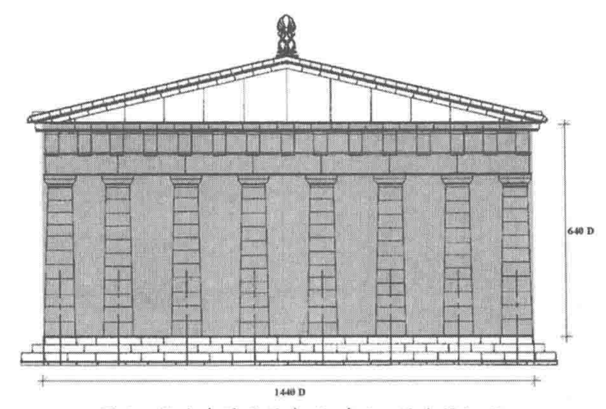


图3　帕台农神殿的东面，有9∶4的内接矩形。

（1）　译者注：原文如此。应为1.5×40=60指。

为一尺，比雅典(Attic)尺多出六分之一($343=\frac{7}{6}\times294$，294 即标准的雅典尺)，使帕台农神殿具有明显的数字含义(即 7)，这与雅典娜的数字隐喻不谋而合。在建造帕台农神殿(公元前 460 年)的前几年，16 指为 1 尺的“帕台农尺”曾被计划应用于德洛斯(Delos)的阿波罗神殿。鲍尔肯斯将指分为两等份、三等份和四等份，因此$\frac{1}{4}$指(约 5 毫米)是她所使用的最小单位，她总结出“如果一个测量数据(以整数为例)不能在两个系统(以尺和指为单位)中得到等值换算”，“这是因为这个数据已经[在设计的第二步中]被更精细的应用所改变”。在她看来，测量维度的变换是有意为之的，因此她对此数据的改变作了些解释。

4 结构比例

帕台农神殿是由建筑师伊克提诺斯(Iktinos)与卡利克拉特(Kallikrates)建筑完成，因长宽比例与宽高比例均为 9:4而闻名。然而，关于比例方面再无其他发现。通过鲍尔肯斯的模数分析，令我们看到，其柱基的长宽比为 81:36，柱基的宽度与柱顶线盘的高度比为 36:16[见图 2、3]。鲍尔肯斯很关注文艺复兴时期的建筑理论，这个理论认为同样的比例令视觉和听觉获得愉悦的感觉，不协和的 9:4，“音乐九度”(即“八度”8:4加一个全音 9:8)可以通过等比中项 6 变为两个连续的纯五度 3:2(即 9:6与 6:4)[④]，从而实现协和。然而，所有的比例都具有倒数的意义并且与应用无关。“中间”(mese)这个基本概念是为了使声音悦耳。因此，我们设定音高 D 作为固定的音调，这也是我们现代音名体系的对称中心，它可以减少由可变数字所引起的混淆，也方便和前后的音相互联系。[⑤]

表一　尼科梅彻斯(Nicomachus)比率扩大表格

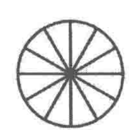
1	2	4	[A]	8	16	[E]	32	64	[B]
	3	6	[D]	12	24	[A]	48	96	[E]
		9	[G]	18	36	[D]	72	144	[A]
				27	54	[G]	108	216	[D]
					81	[C]	162	324	[G]
这些子集合被看作是“从中间”扩展，被指定为D音的恒量常数。							243	486	[C]
								729	[F]

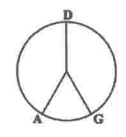
通过尼科梅彻斯这部写于公元 2 世纪的著作,欧洲人继承了这一理论。[6]他制作了 3:2这个纯五度扩大比率的表格对这个体系进行分析,这个表中展示了从三个相互联系的视角所得出的见解:“横向为双倍比(重八度对音高集合并不产生作用),直角三角形斜边则为三倍比”,“纵向维度”则为连续 3:2比率。表中第三列(4-6-9)展示出鲍尔肯斯所关注的那个原来没有的比例中项正是 6[见图 4a]。鲍尔肯斯发现,只有在“平方”范围内,才会出现前文提到的建筑长宽比与宽高比都为 9:4,同样,表一第 5 栏中 2:3的比例则是通过 16-24-36-54-81 这些数字扩张。将这一系列的音按音阶顺序调整,会形成五声音阶。鲍尔肯斯找到了 24 和 54 这两个缺漏的“中项”,并将其作为内殿(那里放置着雅典娜神像)长×宽的模数,测量包括墙的厚度。这样,融合了符合自然的毕达哥拉斯理论之后,她最初选择的设计单位也得以完善。

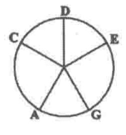
菲洛劳斯曾说过“宇宙是统一的,并从中心开始形成”(《前苏格拉底哲学残篇》17),“从中心向上的距离跟从中心向下的距离是相同的。”他以两种不同的方法定义音的比例——以精确比例和近似半音——后者更容易测绘谐音的循环周期,并再次使用数字 7 作为与雅典娜结合的途径。原因是 7 符合圆形最原始的固定价值—12[见图 4a]。(这一古老的巴比伦常数来自于关于昼夜的概念,日、夜各自包括成双的 6 小时,这个观念与 6 个全音相关联,在双八度范围内,即 4:2::2:1就有两个 6,横轴上则有 12 个时辰,如在昼夜平分点)。

为了看得更清楚,我们遵循柏拉图的方法,将宇宙学转换为一个八度,以 12 点作为“零点”,并将其设定为 D 音(现代 7 音命名体系中的对称中心),在研究数值变化时可以避免音调混淆。对于菲洛劳斯来说,2:1这个八度是由五个全音和两个半音(后者未经定义)构成的第一个整体(即 12 个音为一个循环常数)的例子,3:2的五度即由三个全音和一个半音组成,[7] 4:3的四度由两个全音和一个半音组成。由于他的全音(5 度和 4 度之间的差值)是毕达哥拉斯标准 9:8($=\frac{3}{4}\times\frac{3}{2}$)的大全音,如果没有其他一些偏小的半音,他的八度相对于纯八度音程来会稍微偏大[图 4b]。上述的五声音阶见图 4c。这一模式似乎可以来解释埃及文字中“星星”的字符,这样的象形文字用于记录古埃及神话中的尘世生活。柏拉图需要连续的等比级数以“实现循环”(即周期),并且引导我们用不同的公式进行合理运算。每种调式形态都被“密封”在最大的整数中,同时其他的数值也在其一半以内被充分加倍。表 1 中的对角线(1-3-9-27-81-243-729)经证实是优先调音中的模块化余数,因此其中任何一个数字都可被加倍多次以达到某些模式形态的最大值,这种简单的算法靠心算即可完成。因此一系列最小整数可

以很容易地被调整为七声音阶的排列，这些全音和半音的模式经过音调循环被视为“光之斗篷”，这一古老的美索不达米亚比喻体现在雅典娜镀金的象牙雕塑上。这些音经过配对，对称地分布在D音周围，并且被反比例限定，要注意在下方第一对全音A:G的重合部分[图4d]。







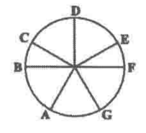


图4 (a)包含12个音的圆；(b)这个大全音(8:9)以纯五度(3:2)和纯四度(4:3)的差为定义；(c)五声音阶；(d)七声音阶。

下面的是柏拉图宇宙论《提麦奥斯篇》(Timaeus)中提到的前九个音，以9:4的比例整合成了希腊的多利亚调式和弗里几亚调式，这也是他的七声调式中唯一被他认可的两个调式(五声音阶调式未被命名)——这很可能是因为其他人还没有介绍新的调式原则。这里所示音的循环依据半径值依次轮流“登基”，每个调式“密封”在其最大整数中，但同时弦名、调式名和适宜的整数也以不同的模式和数学转换方法环绕在它周围。这种模式必须在动态中被想象出来。柏拉图的两个希腊调式普遍被看作是现代键盘乐器上白色按键的标志，以希腊E多利亚调式八度和D弗里几亚调式八度为例，9:4(=846:384)的结构就等于“八度”2:1(=768:384)[1]加上大全音9:8。

E	D	C	B	A	G	F	E	D
384	432	486	512	576	648	729	768	864

换句话说，表1中E音数值96分别乘以8和4，可得出多利亚调式中768/384的八度限制，同时，D音216的两倍和四倍得出弗里几亚调式864/432的八度限制。所有其他音都被以2的幂数合理加倍之后升高八度。图4c[2]表明了弗里几亚调式围绕着一个音的循环。这个循环可以轮流将任何一个音作为独特调式的主音。柏拉图认为这种调音(我们废止了其中大部分过程)最初源自一个连续等比，他所谓的“世界上最好的结合”也是不停循环的(如同一个宇宙周期)。当我们将上述理论运用到音乐当中时，可以看出八度的“头和尾”是同时存在的，这一点在E调八度和D调八度中均可体现。

竖琴具有足够多的弦来完成几个八度之间音的调节，但是里拉琴通常

(1) 译者注：这两处“384”，原文为“348”，应为笔误，现校改。

(2) 译者注：“4c”应为“4d”。

要重复调音来展现歌手最佳音域中一个调的某些部分,这样一来,实际上七音系统经过尼科梅彻斯定理被量化扩展为反向七音系统,共包括 13 个音级。

♭A ♭E ♭B F C G D A E B ♯F ♯C ♯G

雅典娜的数字"7"是上述连续五度的音列中半音的差距。任意连续五个音构成一个五声音阶的子集,任意连续七个音构成一个七声音阶的子集(其他的子集都可用,但是通常很少被整理)。雅典娜作为民众的女神,人们把被神话了的数字"7"设想为构成社会法则的主要因素,用柏拉图的话说,"肉体是唯一的私有物",所有的要素都同样象征了"贫穷的人们",主要的"需要"("就连众神都无法与其争论")是八度 2:1的完善(从未被质疑过的古老信条却被我们一次次地质疑),因此"政治"决议必须符合"最有益于社会"的标准。雅典娜的公正不是盲目的,而必须注意时间和周围环境的变化,菲迪亚斯的雕像展示出了这种价值观的结合。

5 如何把帕台农神殿的测量数据转换成"纯律"调音系统

帕台农神殿的宽度是 36 个模数单位,这 36 个单位是由 40×36=1440 指构成,这个数规定了与双八度 4:2: :2:1数值相关联的"纯正"数值,柏拉图对其进行了仔细分析,为了与"小的"数值限定相协调,应限制这个重八度数值为 1440:720: :720:360,生动地驳斥了关于神高于一切的观点。我们在展示柏拉图"小"八度的同时,也要注意所有的子集与相邻的"大的"八度("great"octave)(1440:720)相互作用,"大的"比"小的"大一倍,因此与菲洛劳斯理论相关的内容也很可能被帕台农神庙的建筑者们应用。这个设计同时也限定了其内在原则。

纯律体系很容易被认为是将上述"循环相生五度"("spiral of fifths")分解成三等份,在这个调音系统内,区别 C 和 E 的替代物,是在这个框架内以小写字母为代表的 c 和 e,它们的重叠形成了一个由 15 个元素组成的集合,作为帕台农神殿框架比例的中心,五个核心音是这两种调音系统的共同要素[8]。不难想象"3 倍"的序列 1－3－9－27－81 在第二排分别以 5 倍来扩大,第三排以 25 倍来扩大,同时任何整数可以加倍多次以囊括所有其他整数。我们依据菲洛劳斯和柏拉图的方法,将之前列出的 45 这个数加倍再乘以 4 得到 720(舍弃进一步两倍数的 1440 以便于想象)。这个"稍小的"限定数 720 可以看作是 12×60(可以选用鲍尔肯斯的模数单位来计算),它规定了八度

内一系列互相关联的 12 个半音(或包含八度往复的 13 个音),与时间和星辰有关。它包括对 C 和 E 转换为 c 和 e 的交替调节。在 E 和 e 的比例被认为是 9:8和 10:9的条件下,我们发现 E 和 e 这两音相差的比例是 81:80,即所谓的普通音差(也译作协主音音差,syntonic comma)。这个比例正是五度循环相生律音程和纯律音程的比率差,在某些条件下可以被忽视,某些条件下则不能忽视。若没有作为倒映音的♭a,第三排的♯g 并不存在,因此这 12 个音在两个系统中一定是与其他音互为对称的,而第 13 个音通常被禁止。

表 2

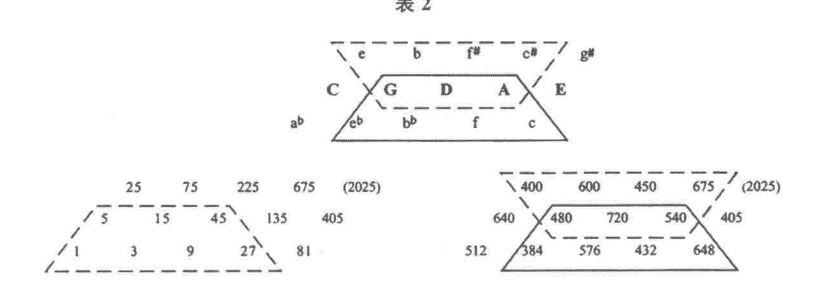


表 2:纯律的全音阶八度只需要 7 个音级并且数字不大于 60,都分布在"柱基"(即菲洛劳斯对音阶的描述),但是与其倒数相关联时,这个模式必须被转换为右边的模式。如果左下角的"基石"数值 $2^9=512$ 可以来指代♯g 的倒数(under reciprocation)时,12 音级的大小不会超过 $12\times60=720$,否则 720 必须被扩大四倍至 2880 以便于囊括 2025。但是如果那样,512 也会被扩大四倍至 2048,它们之间产生的"音差"是不可接受的。[1] 这些想法没办法被解释,但是通过这个矩阵模型,我们发现它们是不言而喻的。对于这两种理论和实践来说,这个音差都显得过大。

6　第三音调的可行性

12:9::8:6的音乐比例是八度内的两个四度音列框架。这是古希腊理论中第一个框架或者说"模式",这个八度模式的比例可以加倍(24:18::16:12)或变为倒数(12:16::18:24),从而在第二个四音列或大八度中生成柏拉图式的"中项之舞"(dance of the means),其二者之间是 17:12 的"三全音",预示了平均律(以及文森佐·伽利略 18:17 的半音)。

---

(1) 译者注:2048:2025 这个比例是个约 20 音分的音差。所以说产生的音差是不可接受的。

不管怎样（无论是弦长比还是频率比），12 这个数的$\frac{3}{2}$得到 8，8 这个数是个和谐中项（harmonic mean）；12 这个数的$\frac{3}{4}$得到 9，9 这个数是个等差中项（arithmetic mean），三全音就在 8 和 9 这两数之间。在菲洛劳斯时代，近似音仍被广泛接受，在尼科梅彻斯表格中，9∶8这样的大全音弦长比很有可能在第二个“大”八度（“great”second octave）中被分解而产生出原本不存在的 5 个色彩音，如 17∶12 和 17∶24 这样的三全音，它们比纯律或五度相生律产生的三全音更加接近现代平均律的三全音数值。除了纯八度的比例为 2∶1，对三全音的产生，我们并没有证据。但纯八度 2∶1对柏拉图很重要，帕台农神庙每一端的八个柱子可能暗示了纯八度的完美性，代表了在一个八度内 7 声音阶的 8 个音，如果是这样的话，每一边的 17 根柱子可能暗指调和中项与等差中项的和（8＋9＝17），17 是第二个“大”八度中的三全音函数。帕台农神殿建筑预算的一半都用于稳定那些起支撑作用的石柱，最昂贵的大理石用于支撑神殿某一边的地基，长度达数英尺，以承受柱子的庞大重量。因此我们的推测与一些建筑物的特征是密不可分的。成比例的尺寸和精确的测量数字都与神殿修建期间大大超支的费用紧密相关；同时数字 8 具有重要的音乐意义。然而 17 也同样重要吗？

7 “百尺”帕台农神殿

安妮·鲍尔肯斯认为帕台农神殿分为两阶段修建完成。在设计的第一个阶段，柱间距都是相等的，各为 5 个模数单位。鲍尔肯斯注意到内殿宽为 5 个柱间距，长为 12 个柱间距，形成了一条 13 个柱间距单位的对角线，符合毕达哥拉斯勾股三数，即 5、12、13[图 5]，这种设计特征同时也出现在帕埃斯图姆（Paestrum）的雅典娜神庙中，此庙建于帕台农神殿之前几年。这个特定的三角形周长为 6000 指，它令人联想到以 60 为基数的计算，而最大的内切圆直径则为 10 个模数单位，因此数字 10 也具有了隐性几何学意义。内殿的长度进一步被分为 8 个柱间距，用于放置雅典娜神像，内殿小室（金库）长度为 4 个柱间距，两个内室形成了 2∶1的八度比例。在设计的第一阶段，每个柱间距长为 5 个模数单位，内殿的长度是 40 个模数单位。每个单位等于 2.5 个帕台农尺，所以内殿的长度是 100 帕台农尺，因此将它与帕台农神殿的前身“百尺神殿”联系在一起，赫西基奥斯在很久以前曾提起过这座“百尺神殿”。在设计的第一阶段，以“指”来计算，内殿有 1600 指长。但在第二阶

段，则设计为 1620 指，形成 81∶80 的比例，这是一个普通音差。这一微小误差有可能被巧妙地隐含在内殿和金库的墙上。

鲍尔肯斯精确地将雅典娜神像放置在神殿入口的$\frac{3}{2}$（66 $\frac{3}{2}$尺）处。测量从内殿外墙以东，不包括墙角墩，直到内殿小室内墙以西，测量结果是 2160 指，或说 54 模数单位，54 作为 81 的$\frac{3}{2}$，是一个隐藏的和谐中项。如图所示，54 也是柱基的长度。但是，为什么对于和谐理论而言，100 是个非常重要的因数呢？就像它在建立帕台农神殿长度中的重要性一样。答案就在纯律的 5∶4这个比例中（这是古希腊音乐中的“二全音”[ditone]大三度），这一比值近似早期美索不达米亚 2 的立方根，并且要求以尼科梅彻斯表格中 $4^3=64$ 这个数为基础进行整合。64 是最小的数字，能使 5∶4这个比值连续三次递进保持为整数，从柏拉图的《理想国》中我们发现了这一串数字：64∶80∶ ∶80∶100∶ ∶100∶125。以两全音为一个单元，三个单元的连续递进步骤，产生了不足一个八度的结果，八度音应为 $2\times64=128$。不过，一个简单的校正系数$\frac{1}{125}$，却会产生一个使音律很完美的立方根，(1)无疑其计算方法应该是 $100+\frac{1}{4}\times100+\frac{1}{100}\times100$（如同埃及人的分数单位）。这必然是对 100 尺所做的四则运算。八度的 12 等分需要 2 的平方根和立方根，同时柏拉图重点关注了公元前 4 世纪的数学。在这里我们需要再次强调鲍尔肯斯的猜想：在柏拉图提出该问题之前，音律在帕台农神庙设计中被有意识地考虑到了。在五度相生律和纯律之间存在普通音差 81∶80，$\frac{1}{100}$的校正系数产生了 1.26 的立方根，这可以精确到小数点后 5 位。柏拉图关注的并不是如何精准，而是想要使无理数这个观念被接受，(2)比如 2 的平方根和立方根都是合理的数字。鲍尔肯斯对帕台农神殿的猜想，其灵感直接来自于柏拉图的很多思想，因而值得赞赏。我们的理想主义思想家（指柏拉图）或许曾经在一定程度上以这个杰出的经验设计案例证明他的观点，他的学生们对这个观点很熟悉。但在他的时代，人们指责柏拉图抄袭了菲洛劳斯的音乐观点，而菲洛劳斯才是更被大众认可的为这座公元前 5 世纪的帕台农神殿提供了建筑思想的哲学家。

---

(1) 译者注：$\frac{1}{125}$的立方根数值与谐和大三度数值相同，故作者称“使音律完美”。

(2) 译者注：81∶80 的比值为 1.0125，1.26 的立方根为 1.08008……。

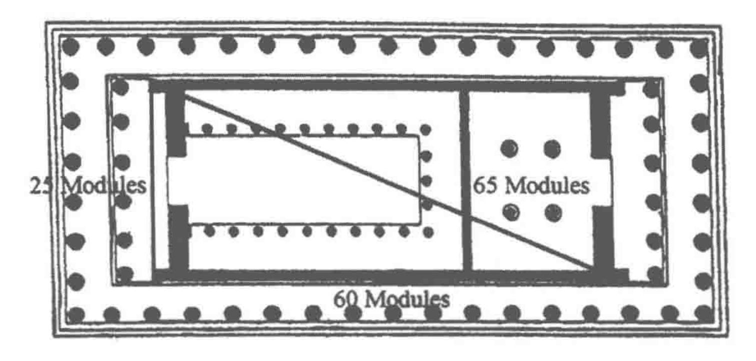


图 5　内殿的内切三角形比例为 5:12:13。

8　内殿的宽度

在设计的第一阶段，内殿宽度为 5 个柱间距，若从外墙开始计算的话，相当于 1000 指。在设计的第二阶段，由于柱间距的细微变化，内殿的宽度则变成了 1001.5 指。鲍尔肯斯注意到神殿角落的圆柱直径为 83.5 指，内殿宽度（包括内殿墙壁厚度）减去角落圆柱的半径，精确地测得 960 指或者说 24 个模数单位的数据［图 6］。这个宽度数据在五声音阶中扮演着重要角色，而五声音阶的测量值则是帕台农神殿比例系统的核心内容，前文已有论述。

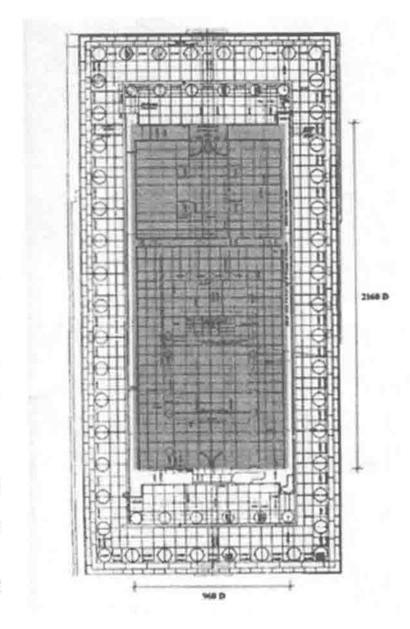


图 6　内殿宽为 960 指，长为 2160 指。

鲍尔肯斯发现音律再次与帕台农神殿的尺寸规格产生联系。如果柱间距为 200 指乘以 $\frac{17}{12}$（近似于 $\sqrt{2}$），它的结果是 283.33 指。这个结果意味着与 83.5 指的柱宽相差 0.199 %，不同于预设的误差范围 0.2%。

在很久之前，帕台农神殿山墙顶上曾有标准的寺庙装饰物，被称为山尖饰，现在已经消失，鲍尔肯斯与其学派认为，若将山尖饰的高度设定为 120 指，那么从神殿石柱底部到山尖饰顶部的高度也是 960 指。从柱基到柱上楣

构的顶部，高度为 16 个模数单位(640 指)，柱基的宽度为 36 个模数单位(1440 指)，而 960 指，即 24 个模数单位正好是 16 和 36 的比例中项，即 16∶24＝24∶36，正是 4∶6＝6∶9。这样一来，神殿东面的面积[图 3]就等于以内殿宽度为宽、以柱底到山尖饰的高度为高而构成的正方形的面积，即 16×36＝24×24，就如 4×9＝6×6)[图 7]。

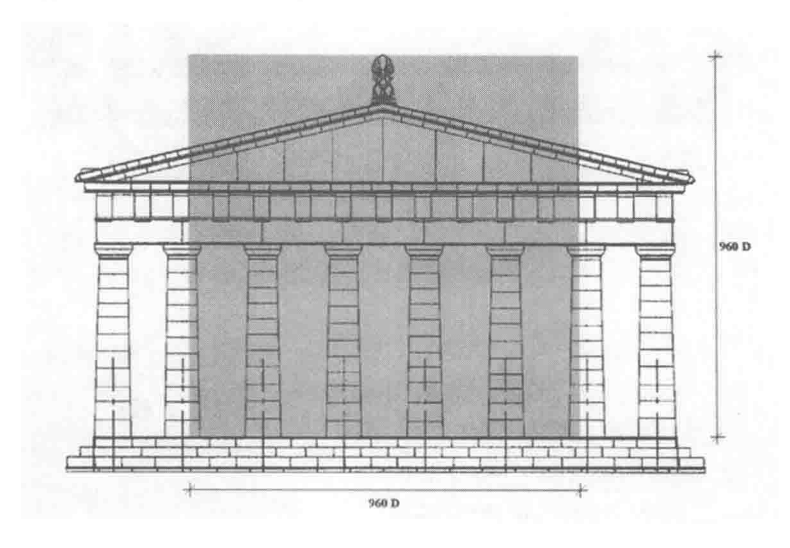


图 7　帕台农神殿的东面，有 6∶6的内接方形。

9　柱基的几何学

柱基可以被分成六个直角三角形，边长比为 3、4、5，经测量，边长分别为 27、36、45 模数单位，27 是柱基边长的三分之一，整数对于五度相生律非常重要。每个三角形的面积都是 777,600 平方指。(1) 想象一下将这些数字与调音理论联系在一起，前几位数 7776“包括”了一组五度相生律的 9 音音列(最大的一个数值是 $3^8=6561$)，但这个隐含的实数($3^5=243$)是第六个音的数值，(2)所以以镜像的方式来界定这 11 个音级(一个方向为 D G C F ♭B♭E 六个音，另一个方向是 D A E B ♯F♯C六个音)。777,600 可以包含由 $3^{12}=531,441$ 所确定的全部 13 个音的音列，所以我们可以通过多种方法来得到

(1)　译者注：一个模数单位为 40 指，故直角三角形两直角边长 27、36 各乘以 40 指，面积为 7776000 平方指。

(2)　译者注：7776÷32＝243，故 7776 这个大数中具有音乐意义的实数是 243。

重要的音调限制。每个边长比为3、4、5的三角形内部都有一个半径为360指、直径为720指的圆，因此帕台农神殿的宽度数值36×40＝1440指与多种音调和历法的设置都相互呼应。我们由不得惊讶数理推测在哪里不可用呢。对于一座可供研究的建筑而言，这篇文章看起来就像一篇整合了所有毕达哥拉斯科学思想的数论专著。

鲍尔肯斯注意到，在内殿和内殿小室之间，如果将柱基边缘到隔断墙的距离设想为2000指，那么雅典娜的神像位于其三分之二处，体现为3∶2的纯五度音程关系，而迈锡尼时代遗留下来的雅典娜老神龛位于其四分之三处，体现为4∶3的纯四度音程关系。

10 柱子高度

具有重要地位的正面角柱高度为486(＝2×243)指(与数值486 $\frac{1}{2}$指有0.1%的误差)，确定了尼科梅彻斯7音列中五度相生的第6音音高，它也是11音列中的对称中心点。鲍尔肯斯将其减去6 $\frac{1}{4}$指，并加到沿着北侧正面的柱基中部，提出一个可替换的理论高度数值480[图8.]。普利尼(Pliny)提到过一条关于神殿石柱的古老规则，即柱子的高度应该等于神殿宽度的三分之一。换句话说，480指是图8中所见角柱柱基沿神殿北面的投影高度。测量数据486与理论数据480之间的比率为81∶80，这是五度相生律与纯律之间普通音差的又一个实例。柱基末端形状的高度变化成为一个信号，引导她将其与音律联系在一起来思考。我们认为角柱(486)的测量数据是当时神殿的设计重点，它强调了“毕达哥拉斯”律十一音级的完美对称，标准范围的完美对称

♭E ♭B C G D A E B ♯F ♯C

11 高度测量

通过对台阶和东侧正面柱基和北侧正面不同高度的测量，鲍尔肯斯发现所有的前十位整数的比率(2∶1，3∶2，4∶3等等)构成了菲洛劳斯的规范数“10”[图8、图9]。

我们需要注意从柱基的转角，包括石柱和柱顶楣构所测得的数据640指，和从柱基到山墙顶部尖饰的数据960指。也许更有意义的是从柱基到包括柱子＋柱顶楣构＋山形墙的高度，测得数据为7×120＝840指，它将雅典

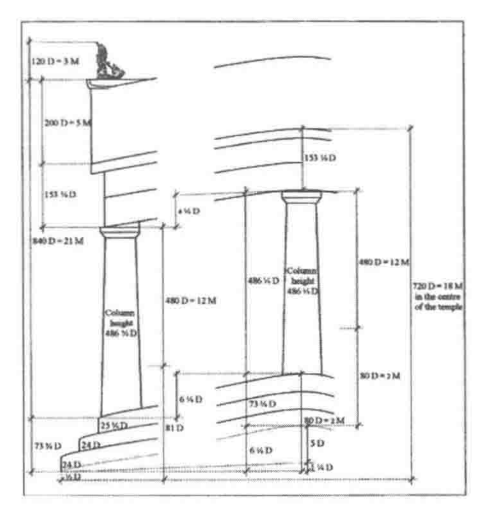


图 8　帕台农神殿东北角与神殿东面中心的高度差，使柱基产生夸张的曲率。图示展示，柱高从柱基的最大点算起为 480 指。未按比例尺绘图。

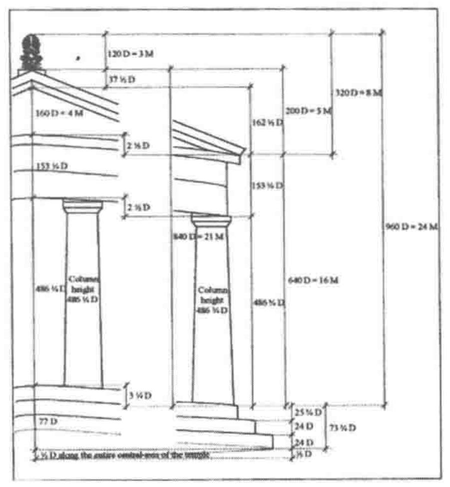


图 9　帕台农神殿东北角和北面的图示表现出不同的高度。未按比例尺绘图。

娜的“7”整合进整座建筑物。640 和 840 都是从柱基得来的测量数据，它们之间 200 指的差别是由山墙的高度造成的，同时 960 和 840 之间 120 指的差距是由山尖饰的高度造成的。

以上强调了当柱基和柱顶的高度提升被纳入到测量因素当中时，最主要的建筑元素可以被作为整数来考虑。事实上，鲍尔肯斯也认为这些高度提升主要的作用是使长度可以表述为整数。从地面到拐角石柱顶部的高度为 560 指，它可以被 7 整除。当 560 减去石柱的高度 480 指时，台阶的高度，包括北面柱基中心增高 $6\frac{1}{4}$ 指，刚好是 80 指。神殿东面的柱基增高了 $3\frac{1}{4}$ 指，这个增高的数据使台阶的高度恰好是 77 指，因此当参观者从东面进入神殿的时候，就已经与雅典娜的数字“7”有过接触了。应该指出的是 840∶560＝3∶2的比率是帕台农神庙最典型的比率。这也是鲍尔肯斯提出的能对未来帕台农神殿研究具有启发意义的整体视角。

12　结　论

帕台农神庙成功地给雅典人提供了一种他们永远占领着阿提卡(Attica)的感觉，通过神话与符号，图像学和神殿的各项比例为这种说法提供了证

据。音阶以其所拥有的音乐性和规范性激发了建筑学家们对几何代数的忠诚。我们乐于猜想为什么菲迪亚斯(Phidias)对神殿的雕像采用了如此高标准的度量机制,这在围绕内殿的带状雕刻装饰上表现得尤为明显,作为神殿最后被完成的部分,带状雕刻装饰也许是从雅典娜所主张的"公民宽容精神"(civic tolerance)那里得到灵感。强调容忍来自于美学选择,它以理论为动机,而不受工艺性的局限。虽然五声音阶为神殿提供了主要的尺寸数据,但雅典娜的七音主义则融会贯通于整座建筑。正因如此,帕台农神庙被看作是雅典娜女神在建筑和雕塑方面的遗嘱,体现了希腊人在当时所具有的数学、音乐及哲学上的精湛造诣。

注释:

① Anne Bulckens, "The Parthenon's Main Design Proportion and Its Meaning" (Ph. D diss, Deakin School of Architecture, Geelong, 2001); idem, "The Parthenon's Symmetry", *Symmetry: Art and Science* (Fifth Interdisciplinary Symmetry Congress and Exhibition of the ISIS-Symmetry. Sydney, 9-14 July 2001), 1-2(2001), 38-41; idem, "The Parthenon Height Measurements: The Parthenon Scale With Roots of 2", A presentation at the Matomium Congress, Brussels, 8-12 April 2002(in preparation).

② Ernest G. McClain, *The Pythagorean Plato* (York Beach, ME: Nicolas-Hays, 1978, 1984); *Myth of Invariance* (York Beach, ME: Nicolas-Hays, 1976, 1984).

③ Francis Cranmer Penrose, *An Investigation of the Principles of Athenian Architecture* (2nd ed., London: MacMillan, 1888); A. Bulckens, "The Parthenon's Main Design Proportion"; idem, "The Parthenon's Symmetry".

④ Rudolf Wittkower, "Architectural Principles in the Age of Humanism", *Studies of the Warburg Institute* 9 (London: Warburg Insititut, 1949; repr. ed., New York: John Wiley, 1998); Jay Kappraff, *Beyond Measure: Essays in Nature, Myth, and Number* (Singapore: World Scientific, 2002).

⑤ 在 Jay Kappraff 的 *Beyond Measure: Essays in Nature, Myth, and Number* 一书中有一份完整的调和定律的调查。

⑥ Nicomachus of Gerasa, *Introduction to Arithunetic*, Martin Luther D' Ooge Trans. (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1938); Jay Kappraff, *Beyond Measure: Essays in Nature, Myth, and Number*; "The Arithmetic of Nicomachus of Gerasa and its Applications to Systems of Proportion", *Nexus Network Journal* Ⅳ/3(2000).

⑦ Hermann Diels, "Fragmente der Vorsokratiker", in *Ancilla to the Pre-Socratic Philosophers*, Kathleen Freeman Trans. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966).

⑧ Ernest G. McClain, *Myth of Invariance*; Francis Cranmer Penrose, *An Investigation of the Principles of Athenian Architecture*; Jay Kappraff, *Beyond Measure: Essays in Nature, Myth, and Number*.

潘诺夫斯基理论观照下的视觉艺术与音乐之比较研究：以李斯特为例

作者：劳伦斯·L. 迪阿冈-杰克昆(1)
翻译：邹　彦
审校：洛　秦

译自：

Laurence Le Diagon-Jacquin, "A Comparative Analysis of The Visual Arts and Music According to Panofsky: The Case of Liszt", *Music in Art* XXX/1－2(2005), 120－132.

> 每天，我的思想和情感都在增强着我对于天才作品之间所隐藏着的关系的理解。拉斐尔和米开朗基罗帮助了我去理解莫扎特和贝多芬。乔万尼·达·比萨(Giovanni da Pisa)、弗拉·比亚图(Fra Beato)和弗兰西亚(Francia)解释了阿莱格里、马尔切洛①和帕勒斯特里那；提坦和罗西尼如双子星闪耀。罗马圆形大剧场和公墓与《英雄交响曲》和《安魂曲》本无二致。但丁在奥尔卡尼亚(Orcagna)和米开朗基罗发现了其视觉上的对等物；可能有朝一日，他也会在贝多芬的音乐中找到共鸣。②

李斯特写下的这些话显示出了他对于各类艺术之间的关系有多么敏感。他受到视觉艺术直接或是间接的影响，以其为基础创作了大量作品。然而，对于他的作品中音乐和文学之间关系的研究比较丰富，对视觉艺术与

(1) 作者信息：斯特拉斯堡大学 II。

其音乐之间关系的文字却较少。

研究这个课题会引发出各种问题,其中最为紧要的就是需要研究作品目录。[3]在某些情况下,诸如钢琴作品《婚约》(*Sposalizio*)和《沉思者》(*Il penseroso*),或是交响诗《匈奴之战》(*Hunnenschlacht*),李斯特本人注明了是受何作品的影响。但另些作品,比如《基督》(*Christus*)中的《东方三博士进行曲》(*March of the Three Magi*)或是《浮士德交响曲》(*Faust-Symphonie*),其标注的出处和音乐学研究的材料有时会出现矛盾。我的研究表明,李斯特受到视觉作品所影响的音乐创作目录如下。



图 1 拉斐尔(Raffaello Sanzio)《圣女婚礼》(1540),帆布上的油画,170 ×118,Milano,Pinacoteca di Brera。

宗教主题的作品

《婚约》(*Sposalizio*),选自《旅行岁月》(*Années de pèlerinage*,1839 年),根据拉斐尔的《圣母的婚礼》(*Wedding of the Virgin*)而作,是李斯特第一部根据一幅绘画而创作的作品,此画现藏于米兰的布雷拉(Brera)。

清唱剧《伊莉莎贝轶事》(*Die Legende von der heiligen Elisabeth*,1857～1862 年)是受到了莫里茨·冯·施温德(Moritz von Schwind)的一幅壁画的影响,脚本由奥托·雷奎特(Otto Roquette)参考查尔斯·德·蒙塔莱姆伯特(Charles de Montalembert)的文本改编而来。

《东方三博士进行曲》,选自《基督》(1862 年)是根据科隆主教堂的一幅绘画而作。

钢琴传奇曲《波勒的圣方济在水面上行走》(*St François de Paule marchant sur les flots*,1863 年)是根据爱德华·雅克布·斯坦尼(Edward Jakob Steinle)的一幅绘画所作。

应答圣歌《七件圣事》(*Septem sacramenta*,1878年)参照了约翰·弗雷德里希·奥维尔贝克(Johann Friedrich Overbeck)的一幅绘画。

与历史、神话和神秘主题有关的作品

交响诗《奥菲欧》(*Orpheus*,1853～1854年)中,他用音乐复原了剧中角色。这部交响诗是根据穆塞·杜·卢福尔(Musée de Louvre)的诗创作,这个来源需要澄清。

《浮士德交响曲》(1854～1857)以歌德笔下男主人公著名的故事为创作基础,并且结合了宗教和死亡的主题。就像莫尼卡·芬克(Monika Fink)和瓦尔特·萨尔门(Walter Salmen)所说的那样,这部作品受到了三幅阿里·夏弗(Ary Scheffer)的绘画作品的影响[4],但是我在这部作品中却没有发现任何受到视觉艺术影响的迹象。

交响诗《匈奴之战》(1857年)受到了威尔海姆·冯·考尔巴赫(Wilhelm von Kaulbach)绘画的影响,[5]描述了公元451年在法国夏隆平原的一次残酷的战斗之后,西哥特人和罗马人对匈奴人的共同胜利。



图2　威尔海姆·冯·考尔巴赫,《匈奴之战》(约1850年)。帆布上的油画。慕尼黑,新画廊(Neue Pinakothek)。

实际上，死亡是受视觉艺术所影响的一个在李斯特的作品中不断出现的主题。

《沉思者》，选自《旅游岁月》（1838～1839 年）和《夜晚》（*La notte*），选自《三首葬礼颂歌》（*Trios odes funèbres*，1863～1864 年），都与米开朗基罗在梅第奇的墓地以及死亡主题有关。《死亡舞蹈》（*Totentanz*，1849 年），基于《愤怒之日》（Dies Irae）的一系列变奏，既受到了比萨公墓和博纳米柯·布法尔马克（Bonamico Buffalmacco）的壁画《对死亡的胜利》（*Il trionfo della morte*）的影响，李斯特和他同时代的人都认为这是奥尔卡尼亚的作品，又受到了汉斯·霍尔拜因（Hans Holbein）的雕刻作品的影响。交响诗《从摇篮到坟墓》（*Von der Wiege bis zum Grabe*，1881～1882 年）也应该被加入到这个目录之中，这幅作品根据米哈伊·冯·济齐（Mihály von Zichy）的一幅绘画而作。

在确定了受到视觉艺术影响的作品集之后，视觉艺术和音乐之间的关系问题接踵而来；换言之，是否任何一部上述作品——比如《奥菲欧》或《伊莉莎贝轶事》——直接或间接地受到了视觉艺术的影响？最为典型的例子可能是《基督》中的《三博士进行曲》，根据科隆大教堂的一幅绘画而作。因为李斯特仅仅是在这部清唱剧第一部分的最后一曲的创作中受到了视觉作品的影响，而并非是全部的作品。此外，在这个部分中，他使用了《马太福音》2:9 中的一句“他们看见那星”（Et ecce stella, quam viderant），因此视觉的出处只不过是一种托词。

在这样的研究中，第二个并且是更加繁杂的问题是关于方法论的。在研究文献当中有几个细致的要点，因为作者们既呈现出了一种大致的哲学或美学的观点，同时他们还用简要概括地分析了一些特定的作品，指出：(1)视觉作品的特征；(2)音乐作品的特征；(3)一些大概的相似之处。尽管这作为初步研究已经足够合理了，但是对于任何一种真正的比较性研究来说这都是不够的，并且这样一种实际毫无方法论可言的研究使我意识到了两个问题：一定要提出一些方法，而且这些方法都应该围绕着对时间和空间的考虑，因为音乐先天就依赖于时间，而绘画依赖于空间。由于不是哲学家也不是美学家，我只能提出一个研究大纲，其中视觉艺术和音乐都暗示出了对时、空的感性认识。[6]

下面让我们在这个狭义的方法论中研究这个问题。在对李斯特的著作特别是他的《音乐学士的通信》（*Letters d'un bachelier ès musique*，1838～1839 年）的研究，并及艺术史不同的分析方法，我认识到李斯特在通过在一个世纪之后，由埃尔文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）所提出的肖像法来描



图3 拉斐尔(Raffaello Sanzio),《快乐的圣塞西莉亚与信徒圣保罗、福音传教士约翰、奥古斯汀和玛丽·马格达莱纳》(*The Ectasy of St. Cecilia with Sts. Paul the Apostle, John the Evangelist, Augustine, and Mary Magdalene*,1513～1514年),从油画板移到帆布上的油画,238 x 150厘米,博洛尼亚,国家美术馆(Pinacoteca Nazionale)编号577。

述一幅绘画——此处是拉斐尔的《圣塞西莉亚》(*Saint Cecilia*)[7]。这种方法包括了理解一部艺术作品的三个阶段或层面:

1. 描述或呈现出暗含的一些隐喻的主题,这些主题在作品中的排列以及它们的表现特征。这涉及绘画的第一步,对此,潘诺夫斯基认为它是"最初的或是自然的含义"。这一步在一个大概的艺术语境中识别并且替换了基本材料(轮廓、形象)。[8]

2. 辨别出象征和比喻。这是潘诺夫斯基所说的"其次的"或是"传统的含义"。

3. 作品的内容。这是潘诺夫斯基所指的"本质的含义或内容"。

可以确认的是,要与潘诺夫斯基的理论相适应,李斯特对于拉斐尔《圣塞西莉亚》的文字描述需要一些重新的安排,所有的要素如下:

李斯特对于衣服的色彩、面部表情、人物姿态和作品氛围比较敏感。

李斯特学识渊博，其交响诗的标题或是他的通信和日记中都显示出他如何处理视觉作品中的象征和比喻。他对于圣塞西莉亚难以克制的崇敬并未妨碍他在音乐中对其加以比喻。

李斯特对艺术的敏感以及他的艺术观——后者通过其宗教和政治的信仰得以阐明——使他赋予了所要表现的艺术以一种统一的解释。

看起来潘诺夫斯基的图像法是建立在实践之上，并且遵循了一种自然的展开过程。再者，此法对于所有的图像艺术作品来说都是有效的，因此所有的这些从中世纪到19世纪的艺术都鼓舞影响了李斯特。这些图像的方面仅仅是这些作品所共有的特征。这个图像法在对于影响了李斯特的艺术作品中被采用，因此，接踵而来的问题便是是否这一方法也可以用于音乐。

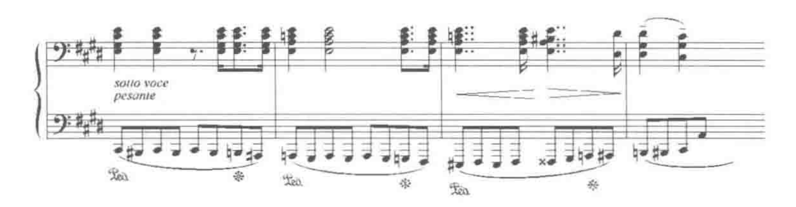
分析的第一步是研究音乐或造型艺术的基本的材料。或许在这一步中会出现的问题是对于不同的情况使用相同的术语。实际上，术语“主题”(theme)在绘画和音乐中所表示的意思大相径庭！我们需要小心处理好马拉美所痛斥的“恶魔的比喻”(le demon de l'analogie)。因此我使用了潘诺夫斯基的定义来寻找音乐上的关联性。因此，在相同的语境中，视觉艺术中的“主题和动机”可以在音乐的动机和主题特征中找到其音乐上的对应。另一个例子是潘诺夫斯基的“事件”(event)，这与曲式和动机的排列布局有关，而这些曲式和动机有其视觉艺术作品的原型。对我来说，“事件”与音乐中的“结构”相对等，而结构就是音乐作品中曲式和动机的布局。相应地，作品中不同的表情和速度的记号也应该具有相同的效果。《沉思者》和《夜晚》的大部分是具有说服力的例子，作品中阴暗忧郁的特征立刻就会让人想到墓地中阴郁悲伤的氛围。米开朗基罗通过使用多方向的线条赋予了其作以黑暗阴郁的性格。《沉思者》的姿态使用了均衡构图的曲线。这是一个他常用的做法。《夜晚》以一种特殊的方式占有一席之地，如马尔克·勒·布劳特所说：

> ……有着浓密头发的头部、右臂、胸部、腹部和左腿，其中的每一个部分都决定了其在空间中的布局。这个形体像是一个三维的指南罗盘。[9]

这种空间的布局是由人的肢体位置的不同方向所决定的。这个雕塑呈内省状，并且身体向内卷曲，好像暗示出某些身体上的压迫感。夜晚完全是卷曲的。这种在《沉思者》和《夜晚》中出现的扭曲，其作用是使得看起来昏
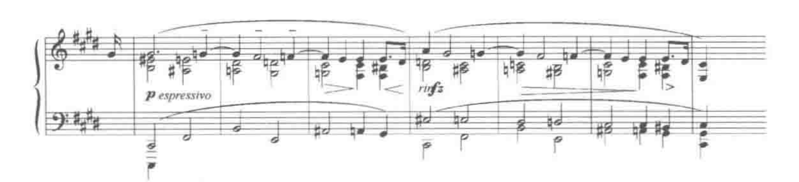
暗痛苦。在李斯特的作品中，这些卷曲通过扭曲的对位线条获得，特别是在第23小节低音线条中。

例1 弗朗兹·李斯特《沉思者》第23—26小节



半音化加强了这个乐句的悲剧性格，附属材料构建了这个低音。对于作品悲剧性格方面，半音化也是其中的一个基本材料。在大概20年前，汉弗莱·瑟尔(Humphrey Searle)在关于《特里斯坦和伊索尔德》的风格的文章中强调了这一点。[10]与和声转调的行进结合在一起，半音化蔓延到了所有的声部之中。

例2 弗朗兹·李斯特《沉思者》第33—39小节



此处，以一种真正的和声循环的方式，李斯特重复了这个乐句，包括重复开始处的琶音。这个重复建立在围绕着属七和弦的属小九和弦的连续之上。主要的旋律，以及几个伴奏声部的旋律以半音滑行的方式展开。这种半音的方式结束了第二部分，李斯特强调了这部作品悲哀的气氛，一种类似于坟墓的气氛。

应该强调的是，甚至对于潘诺夫斯基第一个层面的含义，对于观者或是听者的理解都有先决条件，特别是风格的知识；此外，还包括观者或听者所采取的态度。换言之，不存在任何一种客观的图像分析或是“不偏不倚”的音乐分析。

潘诺夫斯基对第二层面的分析定义如下：

> 可以理解的是，一个男性的形象可以通过带刀的圣巴多罗买(St. Bartholomew)来呈现，而一个手拿香梨的 Veracity 就可以象征女性的形象，一群人以某种座次或某种举止坐在餐桌前就可以呈现出最后的

晚餐,或者两个人以某种方式相互搏斗就可以呈现出邪恶和正义之战。为此,我们将*主题*或*概念*与艺术(作品)的*动机*相联系或是结合。因此,*动机*就被作为*其次的*或是*传统的*含义,可以被称作*想象*,且想象结合在一起在古代的艺术理论中被称作"*创意*"(invenzioni);我们习惯于称它们为*故事*或*寓言*。对于这些*想象*、*故事*和*寓言*的识别是图像学狭义概念的研究领域。实际上,当我们不是很严格地将"*主题材料与形式*"相对应的时候,主要是表示次要的或是传统的含义,也就是说,在*图像*、*故事*或*寓言*中表示出来的特定*主题*或*概念*的领域,是艺术动机中*首要的*或*自然的主体材料*领域的对应物。[11]

在音乐中,这个第二层面最难实施。首先,潘诺夫斯基所说的历史的、神话的、神秘的或是比喻的性格对我来说在音乐中就没有对应物。只有在暂时不考虑视觉艺术的时候,一个可能的转换可以暗示其自身:潘诺夫斯基建议文字的参考来说明一部作品中形象的象征功能。在文学或音乐中,我们也需要指出其主题内涵所承载的象征功能。例如,当这样的材料指的是人物的时候,音乐主题就会具有比喻或是历史的功能。作曲家使用《十字架信仰》就可以被称之为"象征功能引用"。李斯特在其作品中几次或清晰或隐晦地使用了《十字架信仰》,比如在《匈奴之战》、《伊莉莎贝轶事》、《阿西西的圣方济:向鸟儿布道》(*St François d'Assise*: *La predication aux oiseaux*)之中,而这仅仅是其中最著名的几个例子。《十字架信仰》是 Pange lingua[12] 赞美诗的交替圣咏,通常在耶稣受难日(复活节前的星期五)演唱,是午后礼拜仪式的第三部分崇拜十字架过程中的内容。[13]

Pange lingua:
Crux fidelis inter omnes
Arbor una nobilis:
Nulla silva talem profert,
Fronde, flore, germine
Dulce lignum, dulces clavos,
Dulce pondus sustinet.

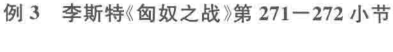
French translation:
Ô Croix qui ne trompe jamais
Arbre unique, noble entre tous

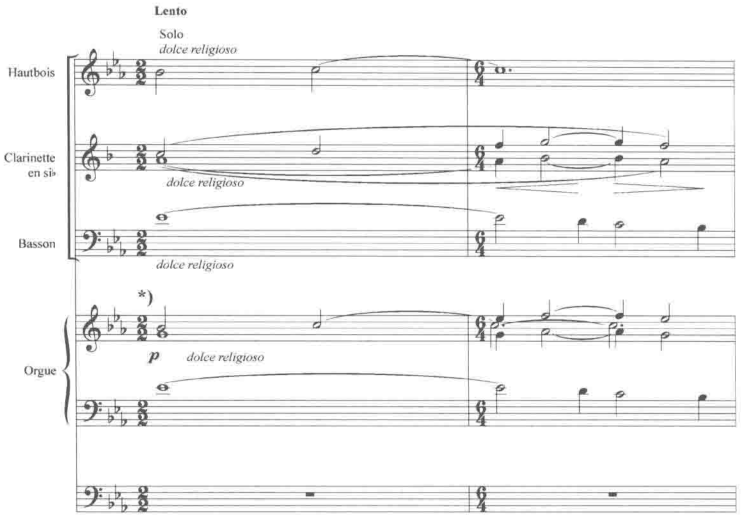
Nulle froêt n'en produit de semblables
Par son feuillage, ses fleurs, ses fruits,
Ôbois aimé, clous bénis
Quel doux fardeau vous portez[14]

English translation:
O Cross which never disappoints
Unique and noble tree,
No forest ever produces such
Foliage, flowers, fruit,
O loved wood, blessed nails
What a sweet load you carry

中译：
啊，十字架从不会失望
独一无二、尊贵显赫之树，
没有任何森林可以孕育祂
叶子、花朵和果实，
啊，可爱的木刻，祝福的元钉
你装载着甜美。

词和《十字架信仰》的音乐自古就有，并且具有高度的象征性。圣歌 *Pange lingua gloriosi, lauream certaminis* 的叠歌是由主教韦南提乌斯·福蒂纳图斯(Venantius Fortunatus)在530～600年间创作。旋律在中世纪流传，而且《十字架信仰》多次被配上音乐作为交替圣咏，成为一首独立于歌词之外的著名的旋律。例如，在交响诗《匈奴之战》的第98小节中，这个动机很容易被识别出是出自于众赞歌《至高无上》(*Superius*)。在第127小节以相同的形式再现，并且在第247小节中由乐队加以支持。但是其全部的含义在第271小节中呈现：李斯特仔细地标记了附于原格里高利交替圣咏中的拉丁文歌词。在此处，他在管风琴上引用了《十字架信仰》的主题，而管风琴充满着象征含义。


例 3　李斯特《匈奴之战》第 271—272 小节



*) CHORAL : Crux fidelis, inter omnes
Arbor una nobolis,
Nulla silva talem profert
Fronde, flore, germine
Dulce lignum, dulce clavos,
Dulce pondus sustinet.

＊）合唱：

管风琴与教堂和信仰有关，李斯特将这首交替圣歌用这件乐器演奏一点也不意外。标记 lento 的地方的记号“piano *dolce religioso*”进一步证明了这一点。有意思的是，李斯特在没有风琴的时候建议使用木管乐器：“Die Holzbläser tacent，wenn der Choral von dem Harmonium ausgeführt（wird）。”⑮

这是一个非常重要的事情，因为它提供了关于管风琴音质的进一步的暗示。李斯特选择了双簧管、单簧管和大管作为一套木管乐器的“替代品”，这些乐器的音色在令人联想到天国，*dolce religioso*，比铜管乐器来说更为合适。李斯特没有使用众赞歌式的写作，当他首次用《十字架信仰》创作他曾这样写过，这在他创作过程中是一个无心插柳般的进步。这部交响诗中的所有的组成部分都用于完满表现了与画中十字架相对应的神性。李斯特在几处使用了这个动机：第 284 小节和第 296 小节，以及在 *allegro* 速度 *tutti* 之前的第 353 小节，和第 422 小节中。在第 463 小节中他最后一次用《十字架信仰》结束了这部作品。科琳娜·科诺迪克的评论恰到好处：“使用格里高利圣咏极大地影响了这部作品的美学价值，这一点是毫无疑问的。”⑯ 实际上，《十字架信仰》在这首交响诗中的使用赋予了这部作品特殊的色彩和

意味。[17]这种主题的成分在这部作品中具有“象征的功能”，而且与考尔巴赫绘画中十字架的图像相关——十字架本身就是信仰的象征。

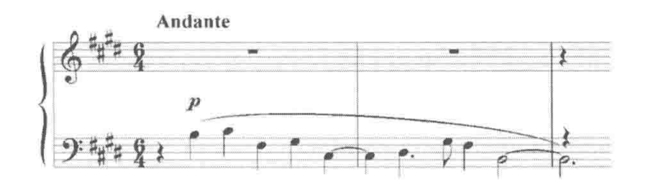
找到潘诺夫斯基第三层次中音乐和理解整部作品内涵之间的关系并不困难，就《匈奴之战》的宗教内涵而言，其开始处的历史性主题材料可能会对此作的来源引起一些误解。[18]

抛开这些一致性，潘诺夫斯基的方法可以适用于所有李斯特的音乐也是毫无疑问的。然而，将这些作品都削足适履般地纳入到这一种方法之中的思想也完全不可取。潘诺夫斯基的方法可以用于音乐，进而用于视觉艺术和音乐，这是不难做到的。一些例子可以用于说明运用这一方法的不同方式。采用这一方法所必不可少的是都与第一层面的含义有关。

因此在《婚约》中，作品结构中的“主题和动机”应该被单独研究，因为它们的“表情”内涵应该避免重复研究。在拉斐尔的绘画中，三个主要的形象是安静祥和的：圣约瑟夫、神父、圣母玛利亚，这三个基本的主题内涵——两个动机和一个主题——在李斯特的作品中是很容易感觉到的。

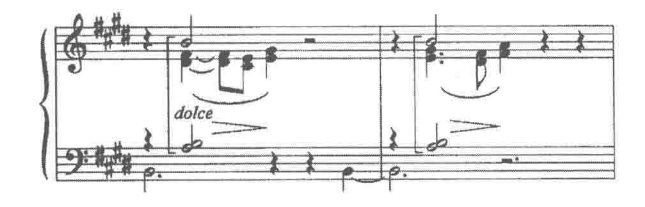
第一个动机是单音的，也是五声音阶的，以均匀的四分音符在钢琴的低音区中下行，如塞奇·古特(Serge Gut)所说，整体上是上行五度和下行二度的交替。[19] *piano* 的力度，在左手以 Andante 的速度从 4/6 拍的第一拍开始：

例 4　弗朗兹·李斯特《婚约》第 1—3 小节
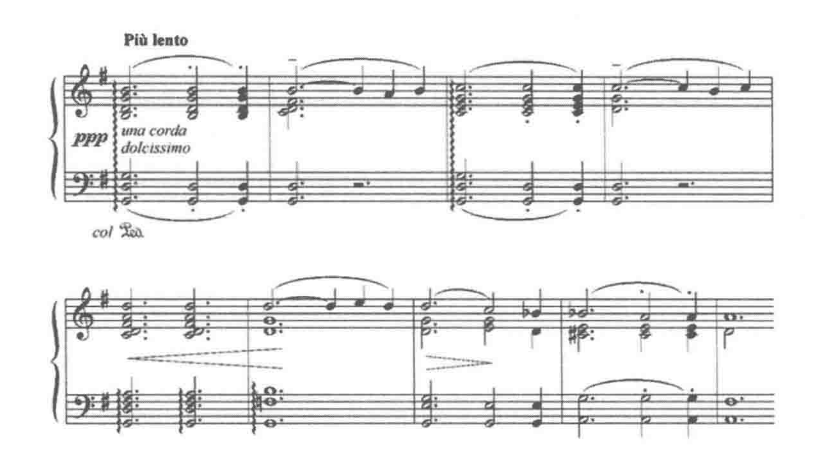


第二个动机是 *dolce*，建立在 G 混合利底亚调性的连续三度的、坚实的和声之上，其特点是附点节奏，[20]这个动机与第一个动机一样结束在 G 持续音上：

例 5　弗朗兹·李斯特《婚约》第 3—4 小节：疑问部分，以及疑问和回答的动机



唯一的主题是长时值的和弦，并且首次在G大调上呈示：

例6　弗朗兹·李斯特：《婚约》，第37—45小节
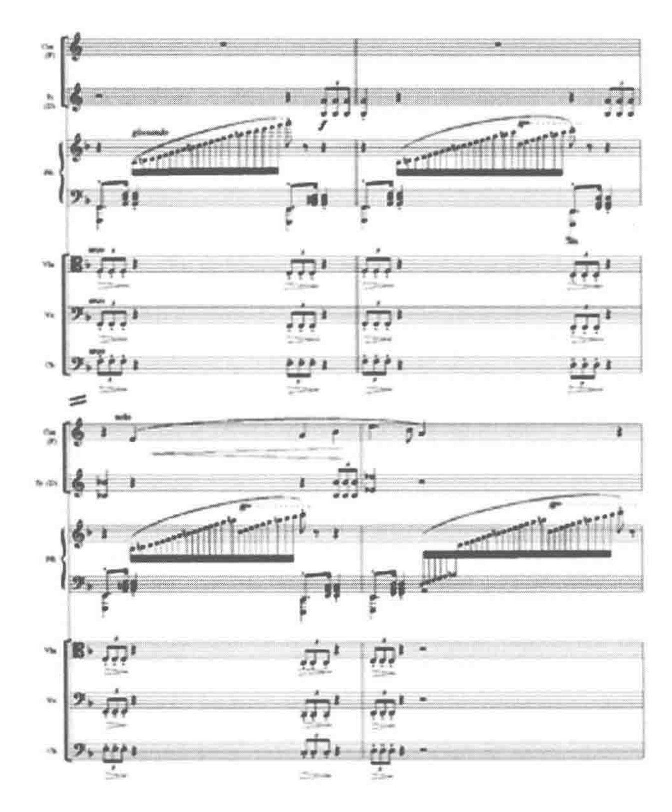


根据莱昂·普兰汀伽的研究，这个主题的高声部完全建立在第二个最初的动机之上。[21]这个仅有的主题反映出坚定的宗教性格，其中的多个音乐标记，如 *ppp* 力度中 *più lento* 的速度、*dolcissimo*，以及 *una corda* 的使用等，都很好地反映了宗教性格，这与后来收录到《诗歌与宗教的和谐》（*Harmonies poétiques et religieuses*）第二首的圣母颂 *cantabile* 相同。此外，长时值重复的和弦——最短的是四分音符的时值——进一步加强了宗教和庄严的性格。

但是当这些主题内涵与拉斐尔绘画中的形象一一对应的时候，不应被看成是一种逐字逐句的、呆板的转换。实际上，其中也仅有一个主题与圣母玛利亚完全一致，与其他乐思关联的动机应该在潘诺夫斯基图像分析的第二个含义层中进行研究。

这种将其表现特征与主题内涵一起呈示的做法看去来在大部分的作品中都是更具逻辑感的，只有《死亡舞蹈》除外，其主题材料和其表现特征是不同的——它以不同的性格回到相同的主题之中，是一个主题和变奏的结构。三个基本的音乐性格与在布法尔马克壁画中的霍尔拜因的雕刻是一致的，在《死亡舞蹈》中是猛烈、惊奇和讽刺。猛烈地性格是这三部作品中最为显著的，因此需要在这里稍作研究。在霍尔拜因的许多木刻作品中，死神是暴躁的，甚至有的时候是狂暴的性格。例如，在《死神和赌徒》（木刻41）中，猛烈的性格达到了高峰。并非只有死神在拉着惊恐万分的赌徒：另一侧，一个旋风般的长着角的魔鬼似乎也想将他带走，而另几个赌伴则心情愉悦。魔鬼的成分、惊恐和死亡因此是这个拥挤的场景的主要特征。[22]

在布法尔马克的《对死亡的胜利》(*Il Trionfo della morte*)中,猛烈是第二景的一个主要的特征。这幅表现恶魔和天使的壁画,在右上角显示出了痛苦和搏斗。天使和魔鬼像拔河一样,都想要抓住同一个牺牲品。比如,一个可怜的、裸露着身体的僧侣,他的祈祷无济于事,被一个小魔鬼抓住了双脚,而一个救他的天使则抓住了他的双手。再往下,几乎是在他们的下方,死神天使(Angel of Death)[23]凶险地向一个坐在草地花丛中的安详的人走去。手握大刀,他的表情显示出了其性格中的残忍无情。在李斯特的作品中,大量的乐句传递出了这种强烈的印象,比如在一个发挥钢琴性能的变奏中,钢琴家的右手演奏出白键上的刮奏(*glissandi*)——在D多利亚调式上,但是很难觉察到这个调式——而左手中插入的♭B音非常明显地表示出g小调的和声。

例7　弗朗兹·李斯特:《死亡舞蹈》第83—84小节(钢琴声部中左手的刮奏)



右手的刮奏获得了调式的重叠。李斯特想要获得的这种音乐运动的效果,导致了不同音乐材料的重叠。在这个乐句的布局中,作曲家和钢琴家的

选择是由演奏者的技术和对于音乐表现的生理能力所决定的。相应地,听者没有觉察到这个调性重叠的乐句,而是作为在一个稳定的调式之上的乐器的演奏。正是这种结合了 *ff* 的演奏使得这个乐句具有了恶毒的性格。因此,我们可以将这些猛烈的乐句与某些霍尔拜因木刻中粗鲁地拖拽其牺牲品的死神相对照。[24]

在《从摇篮到坟墓》中,我首先考虑了潘诺夫斯基所说的"事件"结构。绘画作品的空间可以被分为三个部分,而在交响诗中,时间实际上是其最主要的特征。接下来,我将详细地分析具有表情特征的主题动机。潘诺夫斯基的方法因此可以既有弹性又严格地用于音乐之中。

由于我的目的是理解视觉艺术影响之下的音乐叙事的含义,其一致性在视觉特征和音乐材料之间得以建立。建立在潘诺夫斯基三个层次之上的比较分析的结果在此方面是有说服力的。在第一层面比较和对比基本材料,如主题和动机等,可以揭示出音乐是如何与视觉的原型相配的。相反,视觉主题和动机的鉴别却不能根据音乐的主题和动机而来。例如,李斯特《婚约》中的三个动机并不能与拉斐尔的三个主要人物相称。而在一个结构中,它们之间的安排往往是一致的:莫里茨·冯·施温德的六幅画和李斯特清唱剧的六个部分相一致;济齐绘画的三个场景和《从摇篮到坟墓》的三个乐章相匹配。当然也有例外,如《思想者》是一个纯音乐的结构,但是表情特征常常与潘诺夫斯基所说的术语"表情含义"相同。

在"其次的或传统的"含义中,潘诺夫斯基指出了要对于视觉作品的主题和动机的象征含义进行分析。在音乐中,我们已经见到了这些主题中包含着音乐之外的象征含义,并且与人物形象、图像有关,因此也与潘诺夫斯基的象征和比喻有关,在音乐中也包括了这我们所谈及的这些内容。当它们与历史人物有关的时候,被称为"历史的功能",比如《伊莉莎贝轶事》中的《晨星》(*stella matutina*)的主题;当它们暗示一个客体的时候,被称为"象征的功能,比如《十字架信仰》中的十字架;当他们可以表达一个传递思想的形象的时候,被称为"比喻的功能",如《愤怒的日子》,后者与霍尔拜因的骷髅和布法尔马克《对死亡的胜利》中的死神天使,以及和《死神之舞》中的死神有关。这一层含义中音乐和视觉艺术之间的一致性,相比分析基本材料及第一层的含义来说要简便容易。

在最后一层含义中,对于李斯特音乐作品和视觉原型的比较研究显示出,它们在音乐作品以及艺术品的出处之间大部分是相同的。一个例外是济齐的绘画,他将这幅绘画题献给李斯特这位很有造诣的艺术家,李斯特进而将其《从摇篮到坟墓》创作成为一部渗透着宗教精神的预言集合式的作

品，作品中所体现的是李斯特感性和概念中的普遍存在的、宗教的视界。在这样的前提下，非常明确地表明了他自己所说的“联系结合天才的作品”，这句话是他在从罗马写给赫克托・柏辽兹的一封著名的信中提到的。对于潘诺夫斯基的术语来说，这是更深的、更加“本质的”含义。在李斯特的作品中，这些作品首先都是可以让我们联想到艺术和死亡，其不变的主题都是回归对于宗教的热情。

这些比较研究已经表明了我对于李斯特如何进行音乐创作的理解。可以推断出，越多的对于视觉和音乐作品象征意义的研究，我们就可以发现越多的关于这两个完全不同艺术类型之间的关系。然而，需要谨记的是，李斯特的作品并不是将艺术作品进行简单直接地转换。我们开始于艺术作品，结束于对这两种艺术形式的研究。比较研究可以提供进一步理解艺术原型与其变形之间的相似之处，但是也必须注意，李斯特的作品有其自身的独立性，其创作完全是独立于其最初的参考原型的。并且，实际上，比较研究在分析音乐本身的表现的时候也是非常有效的，可以对音乐材料进行独立的阐明。然而，尽管我已经鉴别了音乐概念和其视觉原型之间的一些联系，但是比较分析，对于潘诺夫斯基的理解来说，有可能为视觉和听觉这两种在知觉上完全不同的形式之间带来某些可以交汇的点。

我的研究是关注李斯特音乐，这些音乐贯穿了19世纪，图像艺术在音乐中得以回响。然而，音乐语言在20世纪初无调性音乐中终结了。相同，视觉艺术的历史也从李斯特去世之际发生了变化，即康定斯基的抽象艺术出现。这种双重变化提出了一个可以进一步研究的问题：就像研究李斯特那样，潘诺夫斯基的理论也适用于20世纪的音乐研究吗？

不过，我很愿意增加一种研究角度，即在研究李斯特的音乐和其视觉艺术的关系的同时，我还乐意进一步去探寻李斯特是如何进行音乐创作的。这样的研究可以得出一些预期之外的结论。有两例为证。

第一个例子有关于激发了作曲家创作的视觉艺术作品的角色和作用。无须给出这些激发了李斯特创作的作品以精确的界限，显然，李斯特的作品中可以发现一种二重的过程，这与弗朗索瓦・皮特-里弗斯（Françoise Pitt-Rivers）对巴尔扎克的评论类似。

> 如果绘画作品得到了巴尔扎克的欣赏，并且留在他的记忆之中，这些绘画作品就会在他写作的时候重现，帮助其创作。这些绘画作品也可以作为灵感的源泉、作为观念或是图像的催化剂留存与记忆之中，成为文学创作过程的一种主要的影响力。[25]

弗朗索瓦·皮特-里弗斯指出了视觉艺术作品可以进一步激发艺术灵感。很明显的是，在李斯特的作品中，这种双重的过程与对巴尔扎克文学创作的描述如出一辙。首先，当艺术家参照一部作品进行创作的时候，记忆扮演了一个重要的角色。例如，在《奥菲欧》中，一种花瓶的装饰时不时地出现在创作的过程之中。这更多的是一种暗示，一种“旁白”，而不是一种对于创作原型的参考。其次，图像只是一种催化剂而非参与物，如同在《婚约》、《思想者》、《匈奴之战》或《伊莉莎贝佚事》那样，它更多地是可以有效地激发音乐想象。也正是这种作曲家激发灵感的过程的差异，使得一些作品应该被从研究的范围之内移除。

第二个例子与在面对造型艺术时李斯特是如何进行创作的有关。他对于这些视觉艺术的热情点燃了他的音乐想象，并且显示出了他自身的创作过程。我将他的想象称作“通感”。要确定的是，评论者过于强调在理解他的作品时文学和标题内涵的重要性，但是这种关注是游离于创作活动之外的。特别是李斯特关于拉斐尔《圣塞西莉亚》的论述清楚地指出了视觉艺术和音乐在他内心之中深深的联系。难道李斯特没有听到那里天使的哈利路亚吗？当他真正听到了在圣母玛利亚的婚礼之上教堂的铃声时——这种相同的现象可以在《婚约》中找到——铃声在李斯特的钢琴作品中不断出现，二者是在拉斐尔的绘画中所没有的。就这样，作曲家通过这种贯穿始终的声音为我们呈现出了仪式和教堂中庄严虔诚的特征。李斯特的想象显示出19世纪艺术—音乐发展中的一幕，同时暗示出他可以在其脑海中概括出他面对一幅绘画或一件雕刻时的想法，正如“我听见了我所见到的”那样。而对于21世纪的聆听或演奏李斯特音乐的人来说，他们应该“看到他们所听到的”。

注释：

① 这个名字出现在两外两个名字之间是因为歌德。见 Jean-Jacques Eigeldinger，“*Anch'io son pittore* ou Liszt compositeur de *Sposalizio* et *Penseroso*”，*De l'Archet au Pinceau*（Lausanne：Payot，1996），58，n. 16.

② Le sentiment et la réflexion me pénétraient chaque jour davantage de la relation cachée qui unit les œuvres du génie. Raphaël et Michel-Ange me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven. Jean de Pise，Fra Beato，Francia m'expliquaient Allegri，Marcello，Palestrina；Titien et Rossini m'apparaissaient comme deux astres de rayons semblables. Le Colysée et le Campo Santo ne sont pas si étrangers qu'on pense à la *Symphonie héroïque* et au *Requiem*. Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orcagna et Michel-Ange；il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir. —Franz Liszt，“Lettre d'un bachelier ès-musique'. À M. Hec-

tor Berlioz(San-Rossore, 2 October 1839)", published in *La revue et gazette musicale de Paris* Ⅵ/53(24 October 1839), 417–419; reprinted in *Lettres d'un bachelier ès musique*, Jean Chantavoine ed., *Pages romantiques* (Paris: Éditions d'Aujourd'hui, 1985), 261–262.

③ Laurence Le Diagon-Jacquin, *La musique de Liszt et les arts visuels: Essai d'analyse comparée d'aprés Panofsky, illustrée d'exemples*, Sposalizio, Totentanz, Von der Wiege bis zum Grabe (Ph. D. diss., Université de Strassbourg Ⅱ, 2003).

④ Monika Fink, *Musik nach Bildern: Programmbezogenes Komponieren im* 19. *und* 20. *Jahrhundert* (Innsbruck: Helbing, 1988); Walter Salmen, "Franz Liszt und die bildende Kunst: Zu einigen programmatischen Kompositionen", *Vermittlungen: Kulturbewusstsein zwischen Trandition und Gegenwart*, Hanno Helbling and Martin Mayer ed. (Zürich: Neue Zürich Zeitung, 1986).

⑤ Anna H. Harwell Celenza, "Death Transfigured: The Origins and Evolution of Franz Liszt's *Totentanz*", *Nineteenth-Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference*, University of Bristol, 1998, Jim Samson and Bennett Zon ed. (Aldershot: Ashgate, 2002); Adrienne Kaczmarczyk, "Liszt, Lammennais und der *Totentanz*", *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XLIII/1–2(2002), 53–72; Laurence Le Diagon-Jacquin, "Variété historique, variantes analytiques et variations sémantiques dans la *Totentanz* de Liszt", *Analyse musicale* 51 (September 2004), 67–87; Laurence Le Diagon-Jacquin, "Proposition d'analyse comparée entre la musique et les arts visuals: Les trois niveaux de signification panofskyiens appliqués à la *Totentanz* de Liszt", *La musique representative: Actes des premieres rencontres interartistiques de l'O. M. F., Paris IV Sorbonne, jourmée du* 23 *mars* 2004. Vanessa Guy ed., Conférences et séminaries 18(2005), 89–102.

⑥ 见 L. Le Diagon-Jacquin, *La musique de Liszt* 中的相关章节。

⑦ *Franz Liszt*, "Lettre XI. La *Santé Cécile* de Raphaël. À M. Joseph d'Ortigue", *Artiste et Société*. 歌词由 Rémy Stricker 收集、呈现和评论(Paris: Harmoniques-Flammarion, 1996).

⑧ 即通过分析之后,用音乐的材料取代了视觉艺术的材料;简言之,就是在音乐中找到了能够与视觉艺术相一致的音乐材料。——译注

⑨ "... la tête avec sa lourde natte, le bras droit, la poitrine, le ventre, la cuisse gauche déterminent, chacun, un de ces plans d'orientation dans l'espace. Ce corps est comme une rose des vents à trios dimensions." Marc Le Brot, *Michel-Ange* (Paris: Flammarion, 1991), 58.

⑩ Humphrey Searle, *Liszt* (French translation, Paris: Rocher, 1986), 33. 法译本。

⑪ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Oxford: Westview Press, 1972), 6.

⑫ Benedictines of Solesmes ed., "Pange Lingua", *Paroissien Romain* (paris: Desclée, 1962), 742.

⑬ Anne Bongrain, *La thématique des poèmes symphoniques de Liszt: Contribution à l'étude de l'expressivité musicale dans la musique à programme* (Ph. D. diss., Université Paris IV-Sorbonne, 1985), 124.

⑭ Translation by the Benedictines of Hautecombe, in *Quinzaine Pascale* (Paris: Labergerie, 1956), 974, quoted by A. Bongrain, *op. cit.*, 124, n. 149.

⑮ 当风琴演奏的时候,木管乐器休息。见《匈奴之战》总谱(Eulenburg 66)。原文中的 tacent 一词原文的错字,根据李斯特的总谱,此处应为"tacet"。——译注

⑯ "Unbestritten bleibt hingegen, daβ die Verwendung des Chorales wesentlich das ästhetische Gelingen des Werkes beeinfluβt". Cornelia Knotik, *Musik und Religion im Zeitalter des Historismus: Franz Liszts Wende zum oratorienschaffen als ästhetisches Problem* (Eisenstadt: Burgenländischen Landesmuseum, 1982), 22.

⑰ 见 L. Le Diagon-Jacquin 对《匈奴之战》的分析,《李斯特的音乐》(*La musique de Liszt*),第 326-340 页。

⑱ 此处的意思是:《匈奴之战》的开始是具有历史性的主题,这会令人误解为这部作品是根据历史事件而创作的;但此作的灵感出处是考尔巴赫的绘画。——译注

⑲ Serge Gut, "Franz Liszt, *Années de Pèlerinage, Deuxième Année: Italie*", *L'éducation musicale* 344(January 1988), 16.

⑳ Serge Gut, "Rythme de péon crétique", *ibid.*, 16.

㉑ Léon Plantinga, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe* (New York: w. w. Norton, 1984), 187.

㉒ 音乐上上对应的部分在这个足可以是听者惊恐的引子之中,并且引子使用了减七和弦——魔鬼的象征——接下来使用了《愤怒之日》(*Dies irea*)。见本人博士论文的寓言部分对魔鬼和 newt 的比较。

㉓ 这个表述来自于 Daniel Russo, "Le corps des Saints Ermites en Italie centrale aux XIV[e] et siècles: Étude d'iconographie", *Médiévales* 8(1985), "Le Souci du Corps", 62. 见 L. Le Diagon-Jacquin, *La musique de Liszt* 中《死神之舞》主题和动机的展开。

㉔ 见"Death and the Abbot", *The Dance of Death: A Complete Facsimile of the Original* 1538, Edition of Les Simulachres et Historiees Faces de la Mort. Pref. by Werner L. Gundersheimer (New York: Dover, 1971).

㉕ Si les tableaux admirés par Balzac restent dans sa mémoire et viennent, au moment de l'écriture, à l'appui de ses descriptions, ils peuvent avoir eu aussi une influence plus déterminante encore dans le processus même de la création littéraire comme sources d'inspiration, comme catalyseurs d'idées ou d'images en suspens. Françoise Pitt-Rivers, *Balzac et l'art* (Paris: Chêne, 1993), 64.

泰国寺庙壁画中有待确认的音乐遗迹

作者：泰瑞·米勒[1]
翻译：王　珉
审校：洛　秦

译自：

Terry Miller,"The Uncertain Musical Evidence in Thailand's Temple Murals", *Music in Art* XXXII/1-2(2007),5-32.

到访过泰国(1939年以前称暹罗)曾参观过佛教寺庙的人,大都看见过各个主要庙宇墙壁上绘制了绚丽多彩的壁画。对泰国的佛教徒寺庙而言,最好称其为寺院,因为它是由一个庞大的综合建筑群体构成的。其中有一个最为庄重肃穆的场所,里面安放着一尊大佛像,此地是用来举行所有重要仪式的地方,泰国人称其为"波特",也是寺院里所有和尚和僧人每天必去念经的去处。一些较大寺院除了有"波特",还拥有一个稍逊于"波特"显赫地位的场所叫"威翰",厅内也有一尊大佛像,这里主要对公众开放,用来举行各种祭祀仪式。另外,有些大的寺院还设有公众讲道堂(泰语"萨拉")、僧侣室(泰语"酷提"),甚至有的寺院还设有图书馆,专门存放用棕榈叶书写的经文(泰语"特莱伊")。如果寺庙陈列有壁画,那么这些壁画不是出现在"波特"厅就是"威翰"厅的墙壁上,或者这两个地方墙面上都有壁画,但一般不会出现在寺院其他厅间里。然而,并不是说所有的寺庙都有壁画,因为很多寺庙里的"波特"和"威翰"的白色墙面上光秃秃的,或者只装点一些图画而已,比如说描绘佛教徒画像,或者花草图案。而有些附带插图的壁画常会描绘各种音乐活动场面,尤其是乐器演奏、戏曲表演和舞蹈。这些表演大都夹

(1) 作者信息:美国肯特州立大学。

杂在大型音乐活动场景当中,描述整个画面的故事情节。像这些图像学方面的遗迹,特别是当出现在比较古老的寺庙里,可以帮助我们更深刻地架构泰国的音乐历史,但是,因为有几个原因,说明这些壁画的遗迹也存在一些问题。本文依据现有的这些图像遗迹,和与图像相关的历史以及文化语境,阐述壁画描绘的"故事情节"中存在的问题,并依此,来评价在撰写泰国音乐历史过程中这些壁画的价值。

由于文献佐证不足,撰写泰国音乐历史仍被滞后。用泰国文字保留下来的历史资料囿于官方事务的用途,而很少关注到百姓生活像音乐、舞蹈、和戏剧这样的世俗特征。一些用非泰国语言记录的资料,特别是追溯到16世纪那些到访泰国的欧洲人和美国人,提供了各种资料记述,但是这些资料都是由非专业人士撰写的,他们常以民族中心论自居甚至以不逊语言来做评述,所以,很难将这些资料与已知的音乐史实联系到一起。我与泰国音乐人类学家嘉朗柴・张佩罗(Jarernchai Chonpairot),早先曾试图根据上述历史资料来构架泰国音乐的部分历史(Miller and Chonpairot, 1994),尽管我们的研究深度有限,但实际上,这是仅有的一篇结合了包括泰国音乐图像学这类资料在内的研究论文。

为了与上述图像学资料作比较,我们在文章中选取了早年出版的一些书籍(指非泰国语撰写的书——译者注)作了简要总结。这些书中还附带了一些图片,但很有可能,这些图片是作者返回祖国很久以后才请别人绘制,但并非作者所画,因此,如果按照图片所绘内容去理解的话,这些图片可能会误导读者。虽然法国大使西蒙・德・拉・洛贝尔(Simon de La Loubere)于1619年出版的《暹罗王廷记》,是最少存有偏颇,且流传最广的一本早年记载泰国音乐的书,但他书中图画出现的问题远比想要表达的内容逊色得多。他画中描述的围锣是一种无法演奏的乐器。因为画像上的这些铜锣放置在棍子上面支撑着,这是无法奏响的[图1]。洛贝尔看到的这种乐器无疑与当

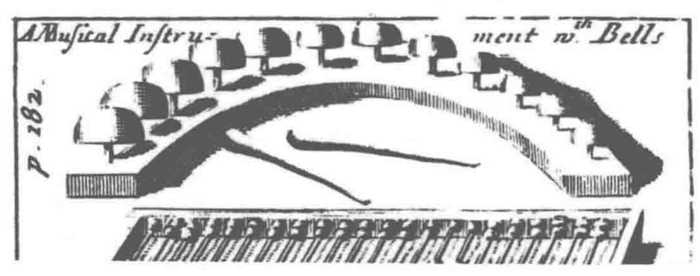


图1 图画"围锣",选自西蒙・德・拉・洛贝尔《暹罗国的新历史关系》,A.P.翻译(伦敦,1693年出版)。

今这种乐器相似，所有铜锣悬挂着，用生皮条绳穿绑在圆形架子各个边缘上。美国传教士弗里德里克·阿瑟·尼尔(Frederick Arthur Neale)在他 1852 年文章中，提供了一张小型乐队演奏图，然而该图片的乐器描述细节不明确，而且也不正确[图 2]。大约在 1900 年以后，一些资料中开始有了照片。



图 2 小乐队，选自弗里德里克·阿瑟·尼尔《暹罗国王首都一位居民的叙述》(伦敦，1852)，第 234 页。

西历表示的泰国历史年表

13 世纪～1438(素可泰王国)
1259～1774(兰纳王国)
1351～1767(阿瑜陀耶王朝)
1767～1782(吞武里王朝)曼谷，却克里王朝
1782～1809(拉玛一世)
1809～1824(拉玛二世)
1824～1851(拉玛三世)
1851～1868(拉玛四世)
1868～1910(拉玛五世)
1910～1925(拉玛六世)
1925～1935(拉玛七世)
1935～1946(拉玛八世)
1946～ (拉玛九世)

作为首都城市的曼谷,大约有1200万人口,拥有数百个寺庙。除了有几个寺庙建于阿瑜陀耶王朝以前,其他都建于1782年以后的拉达那哥欣王朝(亦称曼谷时期)。实际上,在阿瑜陀耶王朝时期建造的所有寺庙,在1767年全都被缅甸军队破坏殆尽,那个时期的任何寺庙壁画几乎都没有保存下来。除此之外,我们现在只能在泰国中部包括曼谷某些现存寺庙中找到很少一部分壁画。在北部、东北部和南部地区一些寺庙,还保留着一些有价值的音乐纪事。特别是,有些具有地区音乐特色的尤为宝贵,然而,大多数这些带有音乐内容的壁画历史都比较短。尽管历史较短,但这些音乐遗迹还是很有价值的,因为一直到1960年代,这些地区仍然与外界隔绝,而其中许多壁画都具有当地的民间风格。

虽然我从1970年就开始在泰国拍摄寺庙,但是一直到2003年,我才开始系统地研究泰国寺庙壁画中的音乐图像。我在2003、2005、2006年三次赴泰国做广泛深入的研究考察,我参观了曼谷绝大部分拥有知名壁画的经典寺庙。在泰国中部的拉查布里和佩查布里地区,以及阿瑜陀耶一带和其他邻近曼谷的地区,我也专门造访了那里的寺庙。我还在东北地区许多地方录制了当地壁画的影像资料。但对于整个北部和南部,我还没有完成这项田野工作。由于我还没能在这些地区系统地完成田野工作,所以我的研究也就还没有最终完结。然而,一些基本问题已经显露出来,而且也不可能改变。泰国所有佛教寺庙都是对公众开放的,但要想进入一些特殊的屋室,各地寺庙对此规定不一。许多寺庙的"波特"和"威翰"大清早就对公众开放,一直到傍晚6点前后咏诵经文结束以后才闭户,而有些寺庙的"波特"和"威翰"一年到头铁将军把门,除非在某些特定吉日才对外开放,尤其像万普拉日(圣日)和每年传统的佛祖诞辰日等节日。在很多情形下,热心的和尚或寺庙长老都会应到访者要求,为来者打开房门,而有一些寺庙只好让到访者吃闭门羹了。在个别情况下,有些寺庙长老要求到访者出示泰国政府艺术部出具的介绍信,方给来者打开"波特"和"威翰"厅的大门。

虽然在寺庙里很少禁止参观者拍照,但常遇到光线暗淡现象,使得拍照难以获得满意的成像效果。四面墙壁都绘有壁画,长长的壁画被墙上一些上下左右的窗户间隔开来。由于场内极其宽敞,而且许多厅室被游廊圈了起来,因此极少能有直射光线照射到壁画上面。因为墙上窗户的背影反射到壁画上造成很多剪影轮廓,甚至站在跟前都很难用肉眼看清壁画。有些寺庙室内根本就没有窗户,只能从进门处捞得一缕光线。尽管现在寺庙里都装有电灯,但灯光照明度大都微弱的可怜,仅仅是提供一线光亮发点亮光而已。庆幸的是,特别是当有些场合允许使用闪光灯时,数码相机就可以解

决这些问题。在有些寺庙，有插图的壁画只占有下半部墙壁，上半部墙壁被一些图案占据着(例如，各种佛像)，但有些寺庙壁画则占据整面墙壁，向上直通天花板。后一种情况在曼谷的素泰庙(亦称皇家寺庙—译者注)颇具挑战性，那里四周巨大墙面上的壁画铺天盖地，向上一直通向非常罕见的高高天花板的顶棚边缘。考虑到光线的难度，如此近距离地靠近壁画，人是无法看到上半部分壁画的各个细部，针对这些壁画部位只好单独拍照。幸运的是，当年泰国壁画艺术家们试图在这片壁画下半部区域描绘较多世俗生活方面的情景，多数宗教图像都画在墙面的上半部。很少见到宗教性质的音乐活动图像，因而宗教场景就被描绘在高处较合理的位置上。

多数泰国壁画画家都隐名埋姓，并且创作的人物画像和自然景象大都与西方艺术家的手法不同。当壁画描绘一段历史故事时，总带有许多景象和一些附加情节，以此作为一个整体的、蜿蜒不断的场景覆盖整面墙壁。艺术家创作的情节赋予一种流动感，与其说把它比作一连串分段相接的相框，不如说，它好比是一股连绵不断的溪流。此类画作可以从左边开始向右边延伸，或反之。壁画中的特殊故事景象或人物动态可以从墙壁任何部位开始，由低向高展开，或反之，有时画面还被弯曲的线条兼并延展下去。巨大画面没有呈现远景构图，把观赏者的视角调到从上空俯视位置观赏画面。

壁画主题内容丰富多样，因为佛教徒布道传教时，他们大都使用巴利经文，这是一种宗教性的上座部佛教印度语言，极少有人能听得懂。壁画的作用，就是把布道中的内容通过绘画形式传达给那些不懂巴利经文的人，他们根据情节来辨认壁画上面的故事内容，当然，这些人得事先要具备这方面的知识才行，因为壁画几乎都不带注明或标题。其实壁画中最有分量的情节是关于佛陀的身世，即悉达多太子(Prince Siddhārtha—译者注)，他是印度圣人，通过悟证，成为佛陀和伟大的老师。壁画艺术家们还经常有选择地创作本生经中的故事，每个故事都是一个寓言，讲述还没修炼悟证之前，佛陀550个(实际为547个)弟子的故事，其中最后一个也是最有名的是卫桑塔拉太子(亦称 Vessantara，依据巴利经文的罗马字排序)。有些寺庙壁画还描绘非佛教徒的情节，诸如《伊瑙》(泰国著名古典文学长诗，译者注)，它是根据印度文学典故创作而成。然而，在曼谷著名的玉佛寺里庞大的《罗摩衍那》壁画，或许是这个国家最有名的画作，在寺庙里面描绘此类故事是极为特殊的。正是由于理解和看懂这个长大壁画中的每一个故事中的画面情节，是一个人一辈子都要学习了解的事情，所以也的确不必去探究壁画情境中的音乐场景，因为音乐场景都已经描绘的具有地方特点和时代特征了。例如，在生活背景里体现的泰国音乐的各类活动壁画，与佛祖生活的地方和他出

生地点毫不相干,而是描述了画家在创作壁画那个时代的泰国文化而已。

确定这些壁画的年代极为重要。因为没有确定年代,就不可能在历时空间的长河中来使用这些音乐资料。再说,也不可否认,大多数保存下来的有音乐情节的壁画都是1780年以后创作的,若以10年为一个明显的划分时期,可作为一个特殊年代的话,对泰国音乐来说并不像欧洲音乐那样变化得如此之快。人们常猜测,这些壁画都是在建造寺庙期间完成的,但并不总是这样,甚至建造寺庙的年份,其确切年代顶多也不过"第三统治时期"而已,意思是说拉玛三世时期(1824～1851)。再说,这些壁画真迹很有可能并不与寺庙同期完成,例如,黎明寺里面的壁画,就是在第三和第五统治时期完成的。

甚至当寺庙建造日期是明确的,里面壁画的创作年代也能够猜测出与寺庙同期,人们仍决不能肯定所见到的壁画就是出自那个年代。原因是因为艺术家创作泰国壁画是在干石膏上面作画,而不是像在欧洲,人们习惯在湿石膏上面作画(湿壁画—译者注)。寺庙建筑采用砖头砌成,砖的表面抹一层灰泥,再用光滑的白石膏打光。虽然有很早以前阿瑜陀耶时期创作的壁画完整无缺地保存了下来,而在近代曼谷时期创作的一些流行壁画,却因层皮脱落而殆尽。壁画有很多天敌,包括高温和潮湿、房顶和窗户渗漏雨水,还有人为的触摸或抨击墙面或是把家具倚靠在壁画墙面上。大多数寺庙壁画都是在当地寺庙长老的监管中得到了保护,长老们把寺庙壁画看作是世上大法的一个组成部分。

随着时间流逝,很多壁画或部分壁画都褪色或脱落,仅剩下支离破碎的残存画面,更糟糕的,有的仅剩存一片空白墙壁。更为糟糕的是为取得真确音乐图像所采取的复原壁画做法。当对一个被损坏的或已空白无画的墙壁进行重新作画时,根据什么来实施呢?或许有些古老照片可作为创作的依据,但这种情况视为例外。其他情况下,画家根据在其他地方看到的壁画,或从现存的重新复原壁画中加以推断,来创作恢复原来的景象。对于非专业画家,是很难判断出哪些是真迹,哪些是已被重新复原过的壁画,因为有些大约50年前重新还原的壁画,现在看来像似150年前的一样老旧。有些情况下,资料说明这些壁画在某个特殊统治时期已经被复原过两遍、三遍甚至四遍了。

从以下照片可以看出壁画的损坏程度。正如在曼谷著名的卧佛寺所见到的(即"卧躺着佛祖的寺庙"),当我在2003年看到这个特殊的壁画时,它几近残损殆尽[图3],而这个壁画2005年被还原以后,其中的图像已经被重新填画上去了[图4]。我们怎能肯定这个壁画是还本原来的,而不是重新想象




图 3、图 4　左图—摄于 2003 年年曼谷卧佛寺里的音乐家壁画，出自拉玛一世时期，建筑中有一个躺卧的佛祖。右图重新绘制，摄于 2006 年。

画出来的呢？确实，无人知晓早期损坏的壁画究竟是否是真迹原作，还是一部经过还原重新创作的壁画？1993 年我们参观过阿瑜陀耶时期的苏阿寺，里面的壁画是后来经过复原重新绘制的，有一处图景描绘一群战士拿着铜管乐器[图 5]，而 2003 年我们再次到访时，发现壁画墙壁的一些石膏都脱落掉到了地上[图 6]。有些情况下，泰国美术部负责修复工作，我们只能希望，他们的修复还原工作应该是注重科学性和准确度的。但是，由于寺庙主要是由当地寺庙掌管，所以寺庙长老可以依照他们的喜好来加以改变和修复。情况确实是这样的，在泰国，佛教一派之说就能把复原的寺庙改变了许多，看起来就像是一个新建造的庙宇。

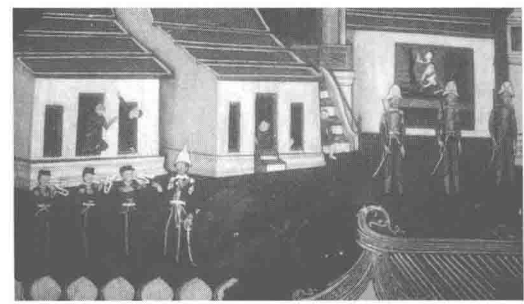



图 5、图 6　阿瑜陀耶地区 Senasanaram 寺中的管乐队场景，建于拉玛四世时期的波特厅。左图－1994 年以后重新修复的壁画，右图－2003 年拍摄的损坏的壁画景象。

外国人最常去参观所能见到壁画的寺庙当属泰国皇家玉佛寺（“绿宝石佛祖庙”），它建在早先曼谷中部地区的皇宫地界上。寺庙的“波特”厅壁画雄伟壮观，从地面一直冲向屋顶，四面墙壁极其高大，并禁止拍照。整座庙宇被带天顶的墙体包围着，组合成 178 个地块或“厅室”，集中描绘泰国阿罗

摩耶那时代的完整图景，还有80面板块述说这个故事中的人物。浩大的壁画有多处描绘了音乐活动的情节，还专门描述皮俳克正在向跟随在佛祖身前叫拉瓦纳的巨兽膜拜的情景，拉瓦纳是法拉玛妖魔对手(亦称；拉玛，掌管宇宙大权的毗湿奴)。这是泰国仅有的一座有描绘印度史诗的壁画寺庙，它确实是一个例外。

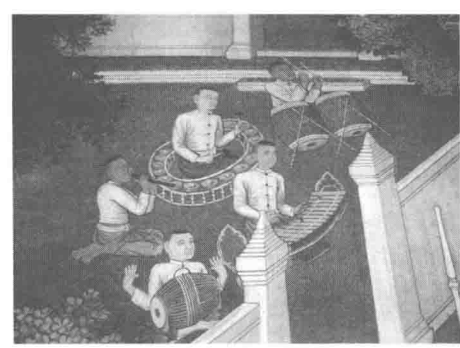
有着如此详尽丰富的壁画景象，我们可能希望这些壁画出自1782年第一统治时期，这座寺庙正是那个时期建造完工的。然而，这似乎是不可能的，因为文献与壁画的完成日期不符。1981年，政府彩券委员会出版复制了一套完整系列的彩绘壁画画卷，宣称这套壁画初创于1782年，后来每相隔50年于1832、1882、1932又重新复制一遍，而且在1982年又复制了一遍，除了损坏的部分因面积太宏大，不得不提前到1970年初就开始动工复制。这些年份显然齐整的太有规律了，其实复制修复工作一年到头都在做。结果，参观者在一些景点常遇到因进行修复禁止参观的情形。伊丽莎白·里昂斯1963年曾撰文，指出“大约30年前这些壁画采用现代技术已被重新绘制”(Lyons，1963,24)。确实是这样，这些壁画凸显现代描绘痕迹，具有透视画法和明暗法，很多板块具有欧洲绘画风格。李达·林吉斯写道：“在过去150年里，庞大的修复工作一直在进行”(Lingis，1990,149)。我们曾询问过一名复制者，他对我们讲，他们依据老照片来做修复工作，但这些照片再古老也没老于20世纪初期。所以，很难让人确信，设计这些壁画的音乐场景就能提供给我们有关第一统治时期的信息。我们只能希望，在西方影响下，多少能有些原创内容被植入到1930年代绘制的这些壁画当中去。

如果我们确实同意壁画表达的音乐事实还具有表层价值的话，其中包括假定的创作年代，那么，我们是在寻求何种信息？显然，图像学仅仅是提供了物质上的证据，但并没有提供音乐声响本质的任何信息。而壁画中最富有事实意义的是关于乐器构造、乐队类型和对乐器的喜好、戏剧体裁，以及表演情形。也经常可能把壁画表述信息与当代文字记述相联系，使我们把所看到的联系到所读到的，以及把所读到的联系到我们所看到的。

乐器学　描绘乐器的门类是极其广泛的，从非常著名的到鲜为人知的，甚至老朽过时的都有。有些壁画中的乐器被描绘准确到各个细部，但大多数为简化轮廓的，或是风格化的而已。壁画当中很多情景至今仍不陌生，许多景象不是历史故事型的就是想象型的。我已经从各个壁画中找到三十多种乐器，较好的乐器图像大都出现在各种乐队的合奏当中。目前，最丰富多样门类的乐器集中出现在一个地点的，非玉佛寺莫属。但是，正像上面所述，把这些接受为实据是很危险的，因为大多数绘画都是在1930年代绘制

的，而且可能是依据旧景重新组合绘制而成，而不是根据当代乐器情形绘画的。因此，这一点则应另当别论。

今天，一般有三种常见的被人认可的泰国古典乐队编制，根据乐队规模大小和演奏曲目，每一种乐队的组合或有变化：它们是皮帕(piphat)、马赫里(mahori)和库朗塞(khruang sai)。在20世纪，乐队组合已经标准化，然而早期壁画中所反映的乐队情形，比后来由美术部规定的乐队编制要散乱。因为皮帕乐队编制包括各种木琴、大小围锣和双簧吹管乐器，外加鼓类和一组钹。皮帕是最古老的乐队形式，也是标准的乐器组合，用于各种正式场合和为戏剧伴奏。在许多寺庙里都能看到这类乐队的壁画。更常见的皮帕乐队叫皮帕克朗哈(五种乐器组合，图7)，但是有些壁画描绘的是带有高音和低音木琴以及大小围锣的双排乐队[图8]。



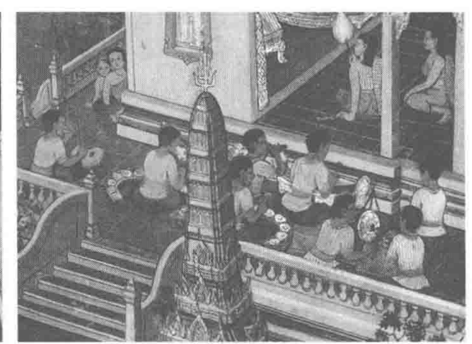


图7、图8　左图—建于拉玛一世时期的曼谷玉佛寺，其外墙壁画上的小型皮帕乐队，摄于2003年。壁画仍不断在重新修复，目前的画面是根据1930年代的壁画修复的。右图—曼谷玉佛寺壁画中的完整皮帕乐队，摄于2003年。

除了泰国东北地区出现的站着演奏自由簧片笙以外，所有泰国乐队和独奏乐器都是坐在地板上或地面上演奏，此类情形常见于悬系一体，形如船状的木质共鸣板木琴，还有绑在藤制圆形架子上的铜锣。但是，这些壁画揭示的此类乐器演奏情形，显然丧失了久远以前的真实情景。在过去，皮帕乐队是能够在行进中演奏的。有两个寺庙，一个在曼谷另一个在阿瑜陀耶，它们都建于19世纪中期，其中有壁画描绘皮帕乐队的乐器绑在横放着的木桩上面，由人们抬着，一边行进，一边演奏[图9、10]。

在20世纪，马赫里乐队的称呼是指乐队包括弦乐器、笛子和有固定音高的打击乐器，领奏乐器是三弦胡琴(saw sam sai)。我们只发现一处壁画里有这种乐队，而所描绘的所有演奏员都在呼噜大睡[图11]。在现代马赫里乐队出现之前，此称呼是针对现已不复存在的由女性组成的乐队，主奏乐器

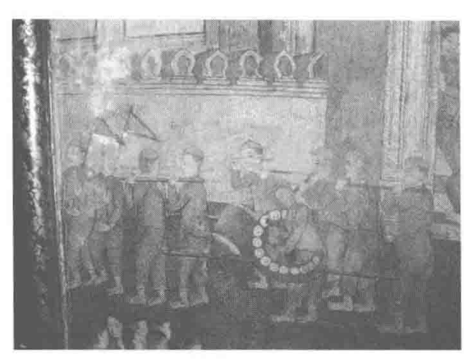



图 9、图 10　左图—壁画上的行进中的皮帕乐队,摄于 2003 年曼谷暖诗寺威翰厅(建于 1864 年)。右图—行进中的皮帕乐队,摄于 2003 年阿瑜陀耶地区的 Senasanaram 寺波特厅。

有三弦胡琴、长颈弹拨琴和竖笛,而竖笛至少要有下列伴随乐器:一个高脚杯形鼓和偶尔使用的扁形鼓,拍板和一对小铜铃。此类乐队的音响非常柔和,通常是为就餐、放松精神,甚至催眠睡觉而演奏背景音乐。有六个寺庙壁画中有这种古老的马赫里乐队。其中有的出现在最著名的壁画中,包括国家博物馆的佛陀庙,此类壁画常被用来临摹和拓片,图画用来制成枕头套图案[图 12、13]。

第三种主要乐队库朗塞,包括弦乐器、竖笛和节奏打击乐,该乐队较其他两种形成的时间要短一些,显然是在 19 世纪晚期形成的。除了在玉佛寺,其他地方寺庙里都已不复存在。正像前面所述,玉佛寺里描绘的库朗塞乐队的演奏员也都在鸣呼大睡(画中的一只猫也在睡觉),[图 14]。但是,如前所述的和下面将要论及的,针对这些壁画的原创时间都存有质疑。

在当代泰国,很少见到管乐队演出,因为此类乐队与军队事务有关,而宫廷仪式极少启用管乐队,或者早就见不到这类乐队了。而在 17 世纪,许多法国人在阿瑜陀耶城造访宫廷时,再三提及,“小号和鼓”用于宫廷,甚至还被用来陪伴国王在这个城市里游玩。肖蒙骑士先生 1685 年抵达阿瑜陀耶城,是法国派驻那里的第一任外交官,他后来写道:“当国王外出狩猎或者遛弯,”随行人员会警告所有在路上行走的欧洲人不要挡道,除非他们想要慢慢地俯卧在地老实待着。国王在出宫临行前,人们会听到吹小号击鼓的声音,告知人们,国王将从哪条路上走过”(Chaumont, 1686:176)。

在 19 世纪,描绘小号、鼓或者没有鼓,还有其他管乐器的壁画比比皆是,最古老的有音乐场景的壁画当属曼谷的暖诗庙,建于 1675 年。画面清晰地表明乐队行进中的一个场景,包括两只直管短号、三只弯管短号和两个双面鼓[图 15],即“鼓吹乐队”(译者注)。

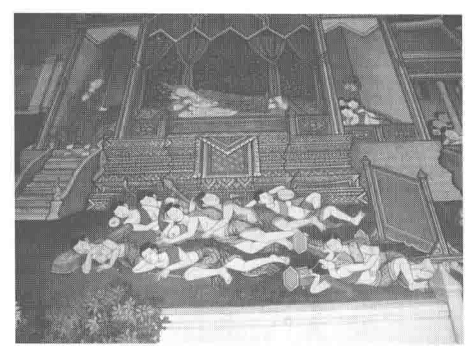




图 11、图 12 上图—睡觉中的马赫里乐队，摄于 2003 年玉佛寺外墙壁画。下图—古老风格的马赫里乐队，摄于 2006 年曼谷国家博物馆佛陀寺(建于 1795 年)。



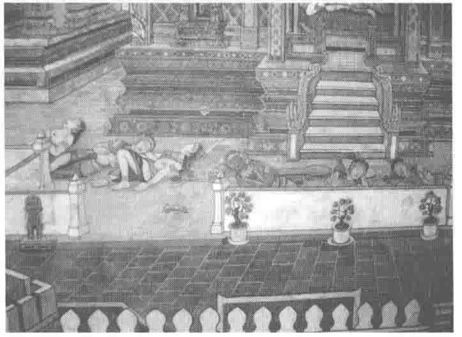


图 13、图 14 左图—古老风格的马赫里乐队，摄于 2003 年阿瑜陀耶地区 Senasanaram 寺波特厅，拉玛一世时期。右图—睡觉中的围锣乐队，摄于 2003 年玉佛寺外墙壁画。

当然，当年去过阿瑜陀耶城的欧洲人并不是音乐人类学家，他们描述的这些乐器只是一个大致形状。泰国人演奏的这三类小号，从乐器学来定义的话，应叫作唇震气鸣乐器，其中两类是从欧洲乐器演变而来，另一种源自印度。后两种泰语叫桑，是一种海螺号，在螺号渐细的底部有个吹口，另外一种叫特雷 (trae ngawn)，是安装在动物头角上的弯管金属号。名称 trae 很像是一个拟声词，模仿嘴唇吹奏震动的声响，这是泰国语常用来描述乐器的一个词。根据欧洲型发展来的直管金属小号或带两弯管的短号，被称作“外国小号”(法国或西方小号)，或者称作荷兰小号，这三种小号再加上一些鼓，就可以组成一个乐队。但是，仅在玉佛寺壁画中见到包括这些乐器的完整乐队，而在其他地方所见都只是其中一种或某几种乐器[图 16、17、18]。

每年农历六月(西历 5 月)期间当雨季/耕种季节来临时，国王参加耕种礼仪仪式。期间，守候在宫廷里的神主牧师/占星师，这一天要祈福大地，并



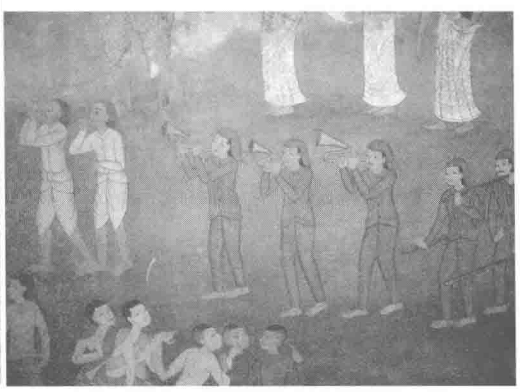



图 15、图 16、图 17、图 18　上左图—鼓吹乐队,摄于 2005 年曼谷 Chong Nonsi 寺古老的波特厅(建于 1657～1707 年间)。上右图—小号和海螺号,摄于 2003 年曼谷苏湾那蓝寺波特厅,拉玛三世时期。下左图—小号和海螺号,摄于 2003 年曼谷黎明寺波特厅,拉玛五世时期。下右图—小号和海螺号,摄于 2003 年阿瑜陀耶地区 Senasanaram 寺波特厅。

且还要预言能否得到充足雨水和获得庄稼丰收。击鼓、吹海螺号或许还有其他乐器伴随这个耕种仪式。在暖诗寺里,有一处壁画描绘耕种仪式,其中包括两个海螺号演奏员[图 19]。由印度表演形式发展而来,泰国的仪式是从素可泰王朝(1257～1350)开始的,但是期间该表演仪式的发展兴衰不定。拉玛一世复兴时大力提倡这一仪式,但是到了拉玛六世时候,该仪式又回落

到一般平常规模。现任国王又重振耕种礼仪士气，举行的规模声势浩大。

在皮帕乐队中，除了有双管双簧气鸣乐器以外，很少使用其他类型的双簧乐器。有个别壁画中出现形似圆锥形带有小铜片的乐器称作“皮”（形似我国的管子，但“皮”的簧舌亦称哨子，是采用一片棕榈叶叠成四折制成—译者注），但很难确定它究竟是“大皮”（即大管—译者注）还是“小皮”（小管—译者注），因为两者之间不同之处，仅在他们的长度上有所区分。在曼谷苏湾那蓝寺壁画里见到其中一种“皮”乐器，在两个击鼓手伴随下，一人坐在大象头上演奏“皮”[图 20]。





图 19、图 20　上图—农耕仪式，摄于 2003 年曼谷暖诗寺波特厅。上图—坐在大象头上演奏小号和鼓，摄于 2003 年曼谷苏湾那蓝寺波特厅。

总的来讲，我们今天所知道的大多数乐器在壁画中都有描述，或单个乐器或者是乐队演奏。出现在比较年久壁画里的这些乐器大都缺少明确的来源根据，或可能给予提示，它们已经应用在泰国乐队的编制当中了。

体鸣乐器　在黎明寺和卧佛寺壁画中，有两处描绘了精美的弯形多片拍板，但是没有多重叠罗的拍板。同时还有高音和低音木琴，但没有等音调的第一和第二铜排琴。尽管在拉玛四世统治时期（1854～1868）就已经使用这些乐器，但是在后来，寺庙壁画中再也没有出现过这些乐器。虽然有些壁画描绘了葬礼场景，按照习俗，葬礼是由皮帕乐队钟锣连同引人注目的 U 形围锣陪伴其中，但是我们目前还没有在任何壁画中找到钟锣的乐器。

膜鸣乐器　因为壁画的图像表意过于粗泛，所以很难在看似相近的鼓中分辨出它们的不同点来，但是尽管如此，我们还是能从这些鼓的明显轮廓

中分辨出扁形鼓、锥形鼓、手鼓,以及安放在架子上面供宗教用途的鼓。画面中还有一些双面鼓,但很分辨出哪些是双面鼓、定音套鼓或者是小鼓,但没有以下三种对鼓:印度鼓、马来鼓和军鼓。但是,我们在这两处有质疑的寺庙壁画中,还看到现已经不再使用的带绳球的手鼓,双面蒙鼓膜,旁边系一根绳,绳的末端绑着一个小球,摇摆手鼓时,被甩动的小球绳敲打鼓膜。

气鸣乐器 前面我们已经讨论过几种气鸣乐器。竖笛和双簧皮也出现在壁画的乐队里面,但很难看出这些皮究竟是常见长度的皮,还是尺寸上有差异的皮。

弦鸣乐器 在壁画中,我们见过所有常用的弓弦和弹拨乐器,和源自泰国北部的罕见的放在胸部演奏的拉弦乐器,但是至今连一架也没有找到根据中国扬琴演变成的齐特琴—泰国扬琴。当今,泰国扬琴很流行,特别是作为独奏乐器,但是所有 19 世纪文献中都没有记载这种乐器,估计在 20 世纪上半叶泰国人已经把该乐器采纳到泰国音乐演奏中了。

两个寺庙壁画中存有特殊的释义问题,一个曼谷雄伟的玉佛寺,另一个阿瑜陀耶地区的苏湾那蓝寺。如前所述,前者包括不断添加修复的壁画,覆盖整个寺庙内墙,简直就是一尊泰国壁画图像的丰碑。尽管寺庙自身建于 18 世纪后期,墙上的壁画也许同时期完成,但今天所看到的这些壁画恐怕已不是原创了。所有图像很有可能是在 1930 年代重新绘画的,然而,绘画是否是根据原创版本已不得而知。针对这些壁画事实,产生了质疑,这也牵扯到曼谷所有寺庙壁画中所描绘的各种不同的音乐景象,其中还包括一些已失传的乐队形式。但是如果这些在 1930 年代修复的壁画没有根据早期版本来绘画,那势必将丧失其价值,因为它们并不代表当时年代的音乐表演。假如我们接受这些壁画作为事实依据,即便壁画足以注意强调其历史性,那么,我们并没有在其他地方壁画中发现有这些音乐表演情景。最值得敬仰的是皮帕乐队使用的乐器,但这种乐器情景仅仅出现在已知壁画中的马赫里和库朗塞乐队中。另外两种乐队组合中还包括现已不再使用的海螺号、弯形短号,以及带绳球的手鼓[图 21]。另外一幅壁画中还包括西方小号、弯形短号、海螺号以及鼓[图 22]。

有一段壁画特别让人困惑,那就是拉瓦纳巨兽被焚烧之前,皮俳克正在向巨兽行敬拜礼仪的情景。庞大的宽幅壁画描绘了一支长大的行进队伍,包括鼓乐队、一群人正在演奏小号、弯形短号、簧哨的管子和鼓;另一群人正在演奏铜鼓和常见的普通鼓,以及木管乐器。乐队中,还有人演奏镶有鼓膜的铜质鼓,这确实让人感到惊奇,因为没有史料记载乐队中使用这种装置的鼓,除非用这种鼓作击鼓信号。追溯到公元前 400 年的东颂铜器时代文化,



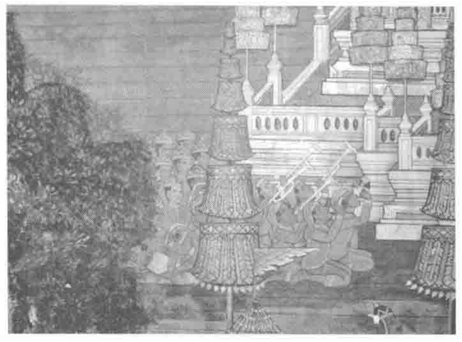


图 21、图 22　左图－弯形号和海螺号，以及带绳球的手鼓，摄于 2003 年曼谷玉佛寺外墙壁画。右图—西方小号、弯形号、海螺号以及鼓，摄于 2003 年曼谷玉佛寺外墙壁画。

在东南亚地区出土过这种鼓，包括印度尼西亚。泰国一些高山地区和中国西南地区仍然有人演奏这种铜鼓，而且曼谷一些寺庙壁画音乐场景中也夹杂着一两个铜鼓[图 23、24]。下面列出音乐场景中的两个名字，一个记载 1930 年代(皈依到“佛教时代”)和绘制壁画的艺术家名字；另一个显然是出自 1974 年的重新绘画者。这就成为富有说服力的观点，表明这些绘画是历史重新绘制品，而不是出自第一统治时期原创的音乐形式。



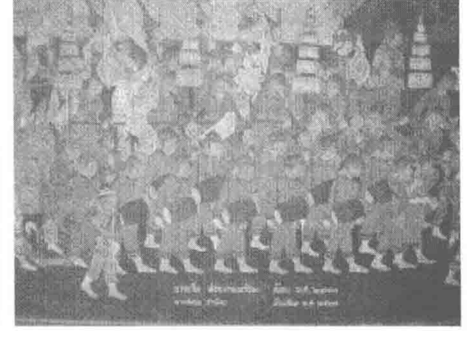


图 23、图 24　左图—短号和/或者簧乐器，铜鼓伴奏。右图—游行队伍中的鼓乐队。两图均摄于 2003 年曼谷玉佛寺墙壁画。

根据泰国人风俗，举行葬礼通常都有娱乐活动陪伴，所在地搭起各式各样的戏台子，包括演出大型皮影戏、踩高戏、木偶戏、假面具戏剧、中国皮影戏、中国戏曲，还有带杂技风格的提线木偶戏；还有走钢丝表演、踩高跷以及其他运动项目的表演[图 25、26、27]。当今，这些表演肯定仍存在着，但是有些，比如像中国皮影戏恐怕早被人遗忘掉了。

阿瑜陀耶王朝的苏湾那蓝寺建造于拉玛一世的曼谷初期，其中的波特厅

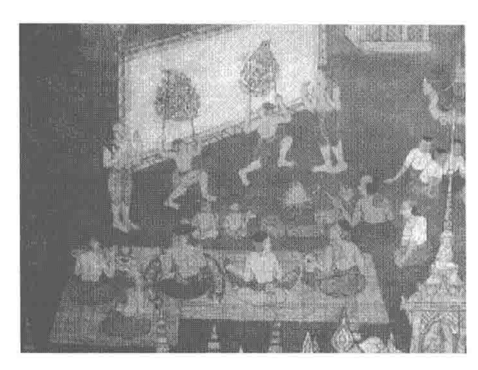
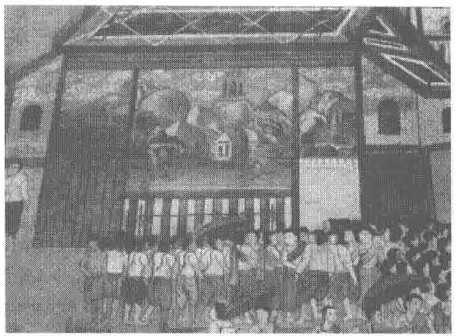



图 25、图 26　左图—皮影戏和皮帕乐队。右图—假面具戏。两图均摄于 2003 年曼谷玉佛寺外墙壁画。

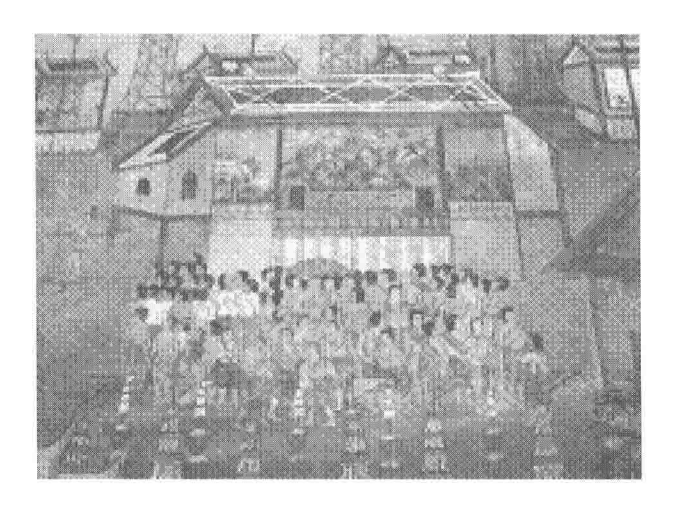


图 27　木偶戏,摄于 2003 年曼谷玉佛寺外墙壁画。

里展示一些极好的早期壁画,有一段图像描绘古老风格的马赫里乐队[图 13],而在它附近的威汉厅里的一些图像,却描绘的是 1930 年代绘制西方风格的阿瑜陀耶时代的历史故事。上述这些图像段落,都是描绘神宫里的神仙人物,位于佛祖身后面的演奏乐器的那些神仙小人,被描绘得细致入微。因为这些神仙都是处在飞翔状态,只有那些站立姿势演奏乐器的仙人被描绘的清晰可辨。乐器包括罕见的泰国北部的单弦弓弦琴、弹拨琴、三弦胡琴、椰胡;吹管乐器类只有竖笛、海螺号和带四折簧哨的管子;还有四种体鸣乐器,它们是锣、一副小钹、一副大钹,以及罕见的多叶拍板。另有俩人各演奏一双面鼓,而第三个人是在演奏罕见的带线绳球的手鼓。但是,这支由 13 人组成的不同寻常的乐队,并不能代表任何标准编制的泰国宫廷乐队[图 28、29]。




图 28、图 29　木偶戏，摄于 2003 年曼谷玉佛寺外墙壁画。左图—安放在胸部的单弦琴，摄于 2006 年曼谷苏湾那蓝寺威汉厅（约 1930 年）。右图—长颈琴和班达鼓，摄于 2006 年陀耶地区苏湾那蓝寺威汉厅。

在很早以前的泰国，白天黑夜报时，是采用各种锣和鼓敲击不同的节奏的声响来表示的。甚至在今天，大多数泰国人表达钟点，仍是采用三种传统的 6 小时制的模拟乐器的敲击声。例如，早晨时间从早 6 点到中午 12 点，击锣声 6 次；下午 2 点，击锣声两次；傍晚击鼓 1 次，夜间 12 点击鼓 3 次。一些壁画中有描绘报时员正在小憩的情景。我们无法得知，当年他们是如何掌握每小时的流程单位的[图 30]。并不感到意外的是，玉佛寺壁画的印度史诗中，描绘的一群报时员，是由扮演猴子军的人完成的[图 31]。

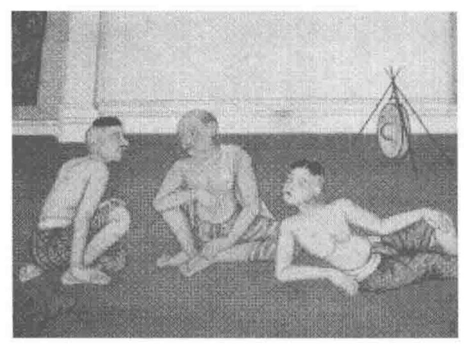
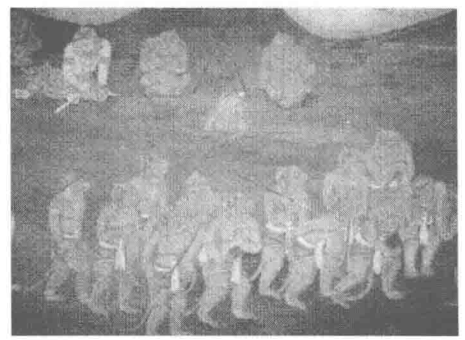



图 30、图 31　左图—报时员在小憩，摄于 2003 年曼谷黎明寺波特厅。右图—猴子军报时员，摄于 2003 年曼谷玉佛寺外墙壁画。

泰国分为四个地区,每个地区都有其独特的音乐形式和当地的乐器门类。到现在为止,本文只记述了泰国中部和东北部地区寺庙壁画的情况,但我们也注意到北部和南部地区音乐的重要意义。有的大型寺庙壁画描绘了中部地区的音乐门类和表演风格,但是受地区农村寺庙影响,大型寺庙也含有当地音乐特色。在泰国中部,唯有当地音乐风格的寺庙壁画是长鼓乐队,有的有舞蹈陪伴有的就没有舞蹈演员。长鼓乐队与其他打击乐器合作,比如像各种钹,目前仍然出现在农村节庆活动中[图 32]。

在东北地区,最有特色的乐器是自由簧的泰国笙,泰语称为侃(Kham),共有 14 或 16 只笙管插在硬木制成的共鸣箱上面(匏—译者注),有时候与长鼓、打击乐器以及舞者一起表演。该情景出现在乌汶府著名的哇吞史明寺壁画中[图 33],以及 1920 年代在班派东南方向的一个村庄里,1920 年代建造的 Kham Pawm 寺中的一幅极其美丽单一铬蓝色调的民间壁画[图 34]。

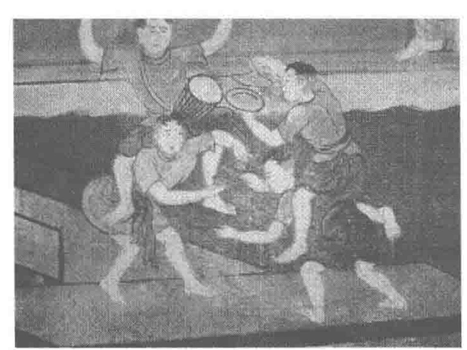
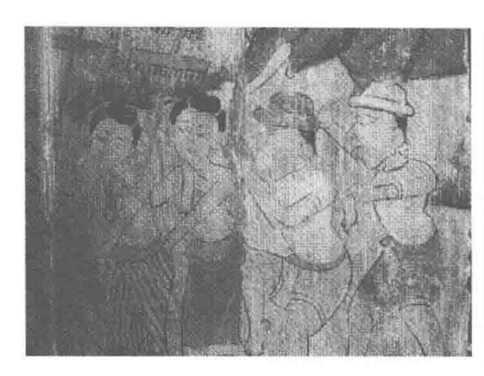




图 32、图 33　左图—长鼓和大钹演奏,摄于 2003 年阿瑜陀耶 Senasanaram 寺波特厅。右图—自由簧笙与舞者,摄于 2003 年乌汶府 Thung Simuang 寺波特厅,拉玛三世时期。

除了一些西方军队管乐队以外,壁画中极少有描绘外国乐队的情景。19 世纪初,当欧洲人和美国人代表团开始到访泰国时,他们还带来了军乐队,这对泰国人来说影响很大。例如,亨利・科雷创作的美国歌曲《进军佐治亚》(美国南北战争时期爱国歌曲—译者注),去其歌名成为当时一首“传统”旋律传遍整个王国。17 世纪阿瑜陀耶王朝时期通过接触法国人,泰国人已经非常熟知欧洲小号。到处都能有西方风格军乐队,如我们前面提及的阿瑜陀耶王朝时期的 Senasanaram 寺中已损坏了的壁画[图 5、6]。曼谷帕吞宛那兰寺(亦称斯拉巴姆寺)一些未修复的原创壁画中,就有描绘这种乐队的情景[图 35]。

至少在阿瑜陀耶王朝时期,就已经出现了中国人的身影,当时的法国旅游者见证了中国人在宫廷里表演中国戏曲和木偶戏的情景。但是,大批中



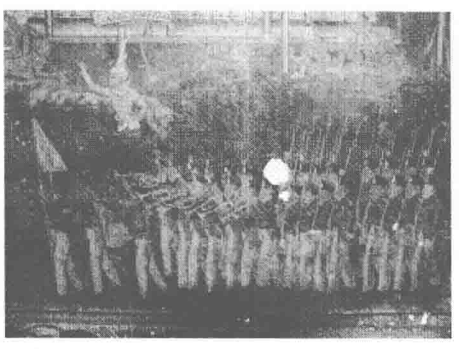


图 34、图 35　上图—位于昆京省(1920 年代)Kham-Pawm 寺壁画，自由簧笙和三个舞者，摄于 2005 年。下图—军队管乐队，摄于曼谷帕吞宛那兰寺，拉玛四世时期。

国人迁徙到泰国是在 19 世纪和 20 世纪初，他们大都来自广东东部地区。最强盛的族群是潮州人，他们讲自己的方言而且有鲜明特色的戏剧和器乐曲。许多中国人与泰国人通婚，并取泰国名字、定为泰国人身份，而且曼谷仍然是一个具有重要中国特征的城市。全国上下，泰籍华人构成这个国家的商业基础和专业社团。甚至在今天，全国各地的寺庙为神主庆寿活动中，都有中国人的潮州剧演出(粤剧或海南戏剧次之)。尽管此类戏剧演出日渐衰退，但老人家仍聚在“剧社”演奏称作“弦诗”的潮州“丝竹乐”。有些泰国乐器，特别是两弦的弓弦乐器和扬琴，几乎可以肯定地讲，是从潮州乐器发展来的。

尽管中国文化的普遍性，以及事实上许多泰国佛教寺庙都是中国建筑风格，而且都是由中国后代的泰国人建造的，并且许多寺庙壁画都有中国风景，然而，壁画几乎见不到中国音乐的景象。尽管戏曲具有古老传统，但“丝竹乐”并没有那么古老，只是 20 世纪初期才开始兴起的。我们只发现三处壁画中有描绘中国音乐的情景。曼谷的玛哈鲁塔拉姆寺壁画中有一人演奏钹，引导队伍表演“舞狮子”[图 36]。在萨凯寺靠近著名的金山殿堂尾部，有一个古老的储存佛经的三藏图书馆，墙上有中国人生活的图绘。有一段图景上面画着坐在桌前由三位音乐家组成的小乐队，从左至右分别是，一人用两根鼓槌演奏安放在四腿架上的一个小型鼓，或许叫做“小鼓”，另外所看到的是一个带有比较大的圆筒音箱的弓弦乐器，还有一个是弯曲长颈的弹拨乐器。后面这两个乐器不像是当前在泰国见到的中国乐器[图 37]。最后要讲的，近年来出现在玉佛寺壁画“拉瓦纳巨兽的葬礼”一景中，描述了中国戏曲、皮影戏以及提线木偶[图 38]。

曼谷吞武里 Pothi-nimit 寺有壁画，它是比较近代始于拉玛五世时期，画

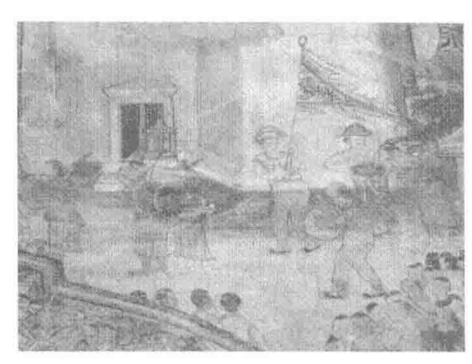
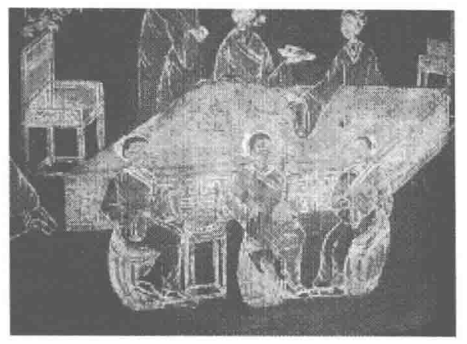



图 36、图 37　左图—由旗手和一队铜锣手(左)和铜钹手(右)开路表演的中国狮子舞,摄于 2005 年曼谷 Mahaphrutharam 寺波特厅。右图—由小鼓、拉弦乐器(可能是早期昆曲中的提琴)和弹拨乐器(阮)组成的中国乐队,摄于 2006 年曼谷 Sreket 寺,拉玛一世时期。

中在大型码头上出现了两只异国情调的乐队。第一支乐队像是来自中东,一大群中东人装束的男人正在演奏大型鼓[图 39]。第二支乐队可能是来自马来西亚,尽管当中有些乐器在马来西亚并不知名(或者早已无人知晓)。后排两个男人在演奏弯形短号,但是无法判断这些号是金属制还是动物角制作的。还有一人在演奏套着喇叭的双簧管子,可能是“佐呐”(即唢呐—译者注)。在他旁边,一人正在演奏一种铃铛树,亦称塔架铃。前排两人演奏一对双面鼓。尽管他们演奏的鼓,类似于马来西亚鼓(gendang),那本应是采用左手拍击鼓,右手持一鼓槌敲击鼓,而在壁画中,这两人都只用手来演奏。站在俩鼓手旁边有一人在演奏像似小提琴的乐器,但他的演奏姿势,倒很像是南部地区印度人演奏这种乐器。最后,一人在演奏手风琴。这幅景象说明,这是一帮来自马来西亚马六甲地区葡萄牙后裔演奏的音乐[图 40]。

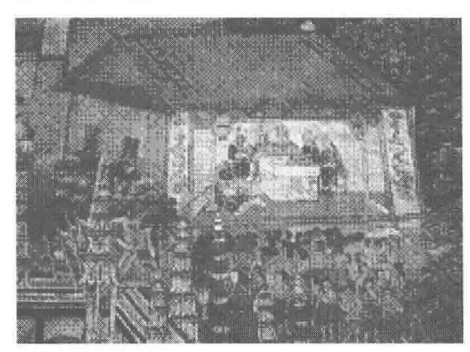
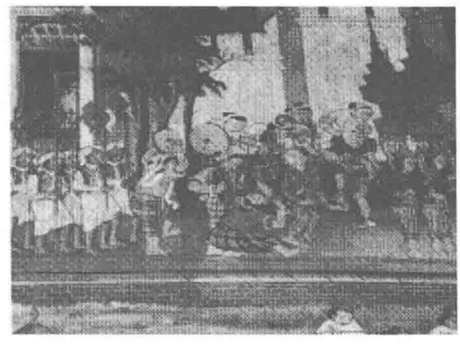



图 38、图 39　左图:曼谷玉佛寺外墙壁画,中国戏曲演出,摄于 2003 年。右图:曼谷玉佛寺波特厅壁画,中东地区大鼓演出,拉玛五世时期,摄于 2003 年。

最后，壁画图像的传统并没有终止，当代艺术家继续在装饰寺庙的墙壁，呈现的是更为真实反映现代人的生活情景。虽然这些壁画显然并不能向我们阐释音乐的历史，但它们确实是反映了正在变化的时代，强调一种理念，即壁画描述了绘画那个年代的生活。靠近老挝和越南湄公河附近的泰国东北部，有一个叫廊开的小城市，那里有一个波采寺，里面有不多见而有趣的现代壁画。在这些色彩艳丽的壁画中，有多个板块描绘泰国东北部地区在舞台上表演流行歌曲的情景。有一处是两个超短裙女子唱歌，两个男子一个吹泰国笙，另一个演奏电吉他为她们伴奏[图 41]。在壁画的上半部，看上去像是恪守传统的音乐家正在演奏东北地区的乐器，包括竖式悬挂的木琴，该乐器兴起于 1960 年代[图 42]。

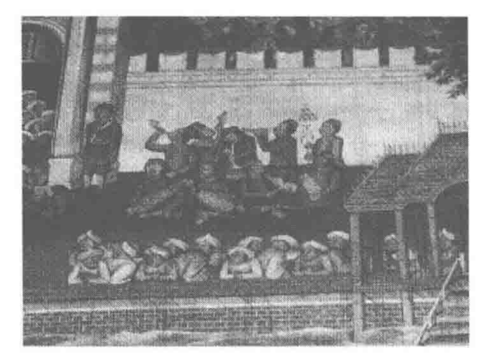




图 40、图 41　左图—曼谷玉佛寺波特厅壁画中的马来西亚乐队，摄于 2003 年。右图—廊开府波采寺壁画，用泰国笙和电吉他伴奏的现代流行歌曲演唱会，摄于 2005 年。

显然，泰国寺庙壁画蕴藏着大量音乐活动资料。虽然这些壁画眼花缭乱，纷呈于我们眼前，但它们又能为我们提供何种泰国的音乐历史呢？由于大多数壁画记载了 1800～1900 年间的事情，并不涵盖广博的历史空间，而仅依据这段历时时间的图像做结论很可能会是危险的。最早的壁画可追溯到 1675 年前后，但在其后到 1800 年基本上没有壁画产出。部分原因出自历史的局限性，以及壁画存留的非永久性，联想到绘制在干石膏上面的图像无法持续长久，而且 1767 年缅甸军队的入侵，导致许多阿瑜陀耶王朝时期的壁画

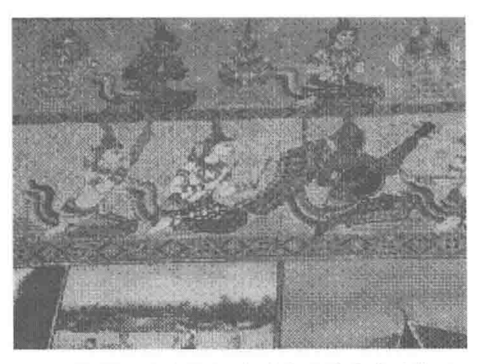


图 42　从左至右，分别由天神演奏的泰国笙、垂吊式木质木琴庞榔和弹拨乐器品。廊开府波采寺（现代寺庙），摄于 2005 年。

被损坏殆尽。之后,暹罗王国一派混乱,直到1768年,萨卡辛将军重新组阁皇室,1782年拉玛一世当政建立了却克里王朝,出现了新的朝政,即拉达那哥欣朝代(亦称曼谷朝代)。因为当时曼谷是一个新建立的首都,而且一些国王特别是拉玛三世都是虔诚的佛教徒,所以掀起了一股大兴寺庙的热潮,可以猜测,那必定是王国耗费阔绰的财力,多年努力的结果。那也是一个黄金时代成就了一批泰国画家,他们在寺庙内部墙壁上留下了绚丽至美的壁画,一遍遍描绘了佛祖的生平和他生前许多故事,以及泰国人知晓的神话故事。

首先,有一个让人却步的问题。因为一个"寺庙"是一个庞大的建筑群落,它们并不是在同一时期建造完工的,再说,事实上这些建筑年代也无从知晓,我们通常也就无法确定这些绘画是什么时间创作的。即使我们知道建造寺庙的年代,我们还是无法得知这些壁画是否曾是与建筑寺庙的时间同步进行的,还是后来委托艺术家们创作的。

第二点,对于壁画的重新修复也存有疑问。我们是在观赏原作壁画呢?还是所看到的是重新修补的壁画或是重新绘制的壁画呢?如果是后一种情况,当年他们是以何为依据来修复绘制壁画的?我们没有意识到,早期照片档案资料能否系统地保存这些壁画的原先内容。某些情况下,因年久失修而脱落空白的整个墙壁是重新绘画上去的。那么,这些重新修复与原创有紧密的联系吗?如果有,它是什么?看来没有人知道该如何回答这些问题。甚至拿玉佛寺的个案来说,他们再三地讲,或至少是暗示,这些壁画可追溯到18世纪晚期原先建造的内容。一个造访者无法说明其真伪,但是注意到这些壁画内容并没保持它的持续性,这说明壁画是由各种不同画家完成的。进一步讲,所有这些壁画也不可能在同一个时期所并完成的。



图43 古老风格的马赫里乐队,包括带四个琴弦轴的三弦琴。位于叻武里府普塔拉姆镇的Khongkharam寺波特厅里的壁画,阿瑜陀耶王朝中期(大约1700年),摄于2005年。

第三点,当我们看到这些原创壁画时候,比方说拉玛三世时期的壁画,我们真的能相信艺术家们描绘的是真实性而不是他们的想象力创作?很多细部都存有不准确性,比如像描绘三弦胡琴琴却出现四个琴弦轴[图43]。而且,画面中许多乐器都

是大致轮廓，艺术家并没有尽力的意图，去准确地描绘侃（泰国笙—译者注）的笙管数量、一根笙管上面有几个指孔，甚至也没有描绘出一个完整的乐队人员的组合情况。

综上所述，从这些壁画资料作肯定性结论是存在风险的。缺乏足够的时间延伸，人们就试图确定这些壁画历史的准确年代和信息，往往是不可取的也是不靠谱的——我们不得不得出的是种种猜测并依赖于这些半真半假的信息资料。一方面来讲，接受这种表面价值的证据可以导致非正确结论，但另一方面来说，由于相关泰国音乐历史的文献资料是如此之匮乏，所以这些壁画对了解已逝年代，仍然是提供了一扇稀有而充满希望的窗户。

参考文献：

Alexandre Chaumont, *Relation de l'ambassade de Mr le chevalier de Chaumont à la cour du roy de Siam, avec ce qui est passé de plus remarquable durant son voyage* (Paris: A. Seneuze, 1686).

Dhanit Yupho, *Thai Musical Instruments*, trans. by David Morton (2nd ed., Bangkok: Department of Fine Arts, 1971).

"Duriyang phasan silapa", *Music in Art* (Bangkok, 1992).

Alexander J. Ellis, "On the Musical Scales of Various Nations", *Journal of the Society of Arts* XXXIII (March 1885), 485 – 527.

Ruth Gerson, "Traditional Festivals in Thailand", *Images of Asia* (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1996).

A. J. Hipkins, *Musical Instruments Historic, Rare, and Unique*, Plates by William Gibb (London: Adam, 1921; rep. ed. London: A. and C. Black, 1945).

Simon de La Loubere, *A New Historical Relation of the Kingdom of Siam*, Translated by A. P. (London, 1693); rep. as *The Kingdom of Siam* (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1969).

Elizabeth Lyons, "Thai Traditional Painting", *Thai Culture, new series* 20 (Bangkok: Fine Arts Department, 1990),2533.

K. L. Matics, *Introduction to the Thai Mural* (Bangkok: White Lotus, 1992).

Terry E. Miller & Jarernchai Chonpairot, "A History of Siamese Music Reconstructed from Western Documents, 1505 – 1932", *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies* VIII/2(1994), 1 – 192.

Frederick Arthur Neale, *Narrative of a Residence at the Capital of the Kingdom of Siam* (London: Offices of the National Illustrated Library; repr. ed. Bangkok: White Lotus[c. 1985]).

No Na Paknam, *Chittrakam faphanang nu'ng nai Sayam/ Masterpieces of Thai Mural Paintings* (Bangkok: Darnsudha Press Co., 2001).

The Ramakian [Ramayana] Mural Paintings Along the Galleries of the Temple of the Emerald Buddha (Bangkok: Government Lottery Commission, 1981).

Rita Ringis, *Thai Temples and Temple Murals* (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1990).

Santi Leksukhum, *Temples of Gold: Seven Centuries of Thai Buddhist Paintings*, Trans. from French by Kenneth D. Whitehead (Bangkok: River Books, 2000).

Frederick Verney, *Notes on Siamese Musical Instruments* (London: Wm. Clowes and Sons, 1885).

David K. Wyatt, *Reading Thai Murals* (Chiang Mai, Thailand: Silkworm, 2004).

沧源崖画舞蹈图像研究

作者：王　玲[1]
审校：洛　秦

译自：

Wang Ling, "Images of Dance on Cangyuan Cliff Paintings and Their Creators", *Music in Art* XXXII/1-2(2007), 154-168.

一、沧源崖画概述

中国西南部的云南的原始绘画是新石器时代氏族先民刻画在崖石上的崖画（岩画），上有大量史前舞蹈的具象资料，反映云南史前人类的宗教和艺术活动。舞蹈萌芽于人类的幼年时期，随人类的发生而发生，随社会的发展而发展。迄今为止，在云南沧源、元江、弥勒、麻栗坡等县共发现23个原始崖画点，共有1,500多个图像。[①]云南可说是一座原始崖画的宝库，数千幅画面反映的原始社会遥远、神秘、纷繁复杂的人物活动场景和奇异事象，就像诠释原始社会的百科全书。

云南原始崖画分布最集中、图像最多的地区首推沧源佤族自治县。沧源崖画分布在该县糯良山、班考山与拱弄山之间勐董流域的河谷地带。1965、1978和1982年，考古工作者先后在沧源县发现10个崖画点，分布在东西长约20公里的范围内。崖画绘制在垂直的石灰岩崖面上，距地面高度约为2～10米。画面大者高3米、长27米。图像个体大者高约0.3米，小者高约0.05米。[②]崖画上可辨认的形象有人物、动物、房屋、道路、山洞、树木、太阳、舟船、手印等，多是狩猎和采集场面，也有舞蹈、战争等内容。以沧源崖画为代表的原始绘画艺术达到较高艺术水平。

据中国社科院考古研究所测定，沧源崖画时代早于3000年前。另有学

（1）作者简介：云南大学外国语学院。

者测定，它们距今2500～3500年（约公元前1500～公元前500年）。云南新石器时代晚期遗址一般距今约3000～4000年，因此沧源崖画绝大部分属于新石器时期。[③]当然，它们也绝非在同一时间内绘成，应有早、中、晚期或更细的分期。沧源崖画是目前为止我国发现的最古老的崖画之一，为原始社会晚期遗物。

云南原始崖画记录了相关民族祖先的生活，表现狩猎、战争、祭祀和生产劳动的题材较多，而这些主题的崖画上又多出现舞蹈场景。沧源崖画10个地点均有舞蹈图像，[④]云南现存最早的音乐图像当属沧源崖画史前舞蹈图像。或许因表现舞蹈艺术的物质手段是人可自由支配的人体，舞蹈能抒发感情，有愉悦身心和增强体质的作用；也因狩猎、战争、祭祀和生产劳动等活动场面恢宏，动作性强，适于舞蹈表现，所以古老的沧源崖画中舞蹈图像很多，这符合原始人的生活逻辑，也反映出舞蹈在其生活中的重要地位。

二、沧源崖画舞蹈图像呈现的史前舞蹈类型

沧源崖画内容丰富，表现舞蹈和杂技的图像占相当大比例，尤其舞蹈形象占很大比重。全部崖画约有750～800个图像，人物图像占全部图像的70%，[⑤]而几乎所有人物都呈现一定动作姿态。为表示某些特定动作和舞姿，模式化的人物形象上还加绘不同的手姿和步态。专门描绘某些特定舞蹈及场面的图形比比皆是。崖画上呈现的舞蹈有如下种类：单人舞、双人舞、拉手舞、环行舞、面具舞、棒盾舞、弩箭舞、叉舞、刀舞、短戟舞、带舞、树枝舞、绕牛舞、绕树舞、横排舞、圆圈舞，等等。此外，一些羽饰人、舂米人图像也可能是舞人形象。

从功能性质看，沧源崖画上的舞蹈可分为祭祀性、自娱性和表演性舞蹈，但有些舞蹈是多功能的；依其内容来区分，可见舂米舞、战争舞等图像；按舞蹈者的互动形式区分，有圆圈舞、横排（队）舞、单人舞、集体舞、拉手舞、搭肩舞等图像。区分图像上舞蹈的表现形式和功能性质较容易，而要确定其表现的特定内容有时却很难。可借助舞蹈者使用的道具来判断，如执刀舞者在表现刀舞，执杵舞者在表现劳动或祭祀时的舂米舞，披羽舞者在模仿或表现禽鸟。至于用人体表现生活内容，特别是意象内容的舞蹈动作，就很难探寻到其真谛。民间舞蹈常具象征性，如伸出一条腿，有时代表"苍蝇蹉脚"，有时是"乌龙伸腿"，跳几步就代表到了某地。要得知象征性舞蹈表现的内容，就必须与舞者对话。面对史前崖画图像，这当然不可能。要研究沧源崖画舞蹈图像，就应结合当地佤族的生活习俗，还应参考云南西盟县佤族

的习俗，因为他们直到20世纪50年代仍保留较多原始习俗，可作为研究的参照系。

一些学者依其功能，把云南史前舞蹈分为祭祀性、自娱性、表演性舞蹈三大类。[⑥]舞蹈史研究者认为史前时期可能尚未出现表演性舞蹈，倾向于按主题，把云南史前舞蹈分成非宗教性、宗教性舞蹈和傩舞萌芽形态三大类。[⑦]笔者借鉴西方音乐图像学宗教、世俗、象征性、联觉、肖像五类音乐图像主题划分，[⑧]把以沧源崖画舞蹈图像为主所反映的云南史前舞蹈分为宗教性和世俗性舞蹈两大类。祭祀性舞蹈和傩舞可从属于宗教性舞蹈，而自娱性、表演性舞蹈属于世俗性舞蹈。

（一）宗教性舞蹈图像

在史前时期，宗教与艺术不可分。对史前人类的宗教和艺术活动的研究，主要通过考察、论证原始洞穴、岩壁画上的图像。从云南现存史前崖画看，凡属舞蹈或与之有关的图像绝大多数都表现宗教祭祀。沧源崖画中有猎首舞、狩猎舞、羽舞、盾牌舞及其他宗教祭祀性舞蹈图像。

1. 猎首舞图像

世界许多地区的原始民族都曾有猎首习俗，如巴布亚新几内亚的阿斯玛特人至今仍残存猎头习俗。[⑨]不同民族猎取人头的目的各不相同，有的把人头当作祭祖灵的供物，有的企图获得农作物的好收成，有的希望以此解除因犯禁忌而受的责罚，有的为了自己死后能进入灵魂生活的世界，等等。不管出于何种动机去杀人猎头，猎首习俗都归因于原始宗教迷信观念。

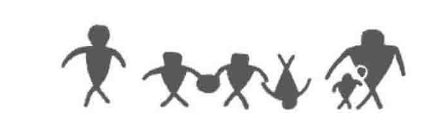




图1　沧源崖画猎首舞图像（上）和近代猎首舞蹈（下）（摹绘）

沧源崖画第5地点2区有一幅表现原始人绕着“巢居”（濮越族系先民建在树上的房屋）舞蹈的图像，聂乾先最先提出它反映猎头祭祀舞蹈。[⑩]

在第1地点5区偏下崖画上，绘有六人站在一条道路上［图1］。其中两人高大雄健，似为男子，分别站在道路两端的尽头；右端人物旁站立一小孩模样的人；小孩左边两个中等身材的人似为妇女，她们双手提圆形人头在跳猎首舞；她们右边是被猎头之人的身体，其“头”朝

下而脚向上倒立,表示已被杀死,"头"部还残留一点立在地上。

对这幅图像的探讨需参照20世纪50年代以前西盟佤族的猎头习俗。整个猎头祭祀活动遵循如下程序进行:杀鸡占卜——出外猎头——接头回寨——各家迎祭再送至木鼓房内——剽牛供头——全寨送头至村外人头桩。[11]这一系列的猎头血祭活动皆由歌舞贯穿始终。一旦出外猎头者有所收获,即鸣枪告知寨内,并持头速归。寨中佤族人则盛装出迎,敲响木鼓、象脚鼓及铓锣,伴以高歌狂舞迎头回寨。佤族"摩巴"(巫师)将血淋淋的人头置于木鼓上,祈求被猎之头保佑谷物丰收、村寨平安。然后,佤族人剽牛、杀猪,敲铓击鼓,绕头而舞,通宵狂欢。人头在木鼓上放置三天或待各家迎祭后再送至村外"鬼林"中的人头桩上,这时佤族人又绕桩而舞。整个歌舞活动在人头被供奉于木鼓房时达到高潮,这期间既要跳祭头舞,又要跳剽牛舞、铓锣舞。祭头舞和剽牛舞的参加人数不限,舞者围圈拉手,边歌边舞,动作多是横移步、走步、单跺脚、双跺脚等,上身前倾,双臂随动势自然地前后甩动。这两种舞蹈的动作、音乐、队形大同小异,但依舞蹈内容不同,唱词有所变换。

20世纪初,沧源大部分佤族村寨已废止猎头习俗,许多佤族人转而信奉佛教或基督教。但直到1958年西盟的少数佤族村寨仍在猎头,他们砍回人头后,必须抬着人头围绕木鼓房隆重地跳舞。20世纪50年代在西蒙佤族中仍可见的猎首舞场面,竟与上述崖画图像十分相似,因此它很可能是一幅猎头祭祀舞蹈图。

2. 狩猎舞图像

由于其思想中根深蒂固的"万物有灵"观念,史前人有动物崇拜习俗。每当狩猎杀死动物时,他们会害怕动物的灵魂来报复,因此为免灾弭患,便举行简单的宗教仪式,模仿动物姿态跳舞,向被杀动物谢罪。佤族猎获到熊、鹿、野猪时,要敬献一只小猪向兽神致谢,猎到豹子要举行隆重的祭祀活动。正如波罗罗人认为的,"野兽的捕获取决于由唱歌和跳舞来对它发生的神秘影响,比取决于猎人的技巧和敏捷要大得多"。[12]

沧源崖画再现的狩猎舞可分为猎鹿舞和猎牛舞。第7地点4区中下部有一幅精彩的猎鹿舞图像[图2]。一位头插双翎毛、双脚分开的人左手持棒杵,右手拿弯弓。他左右两边共有三只鹿低头

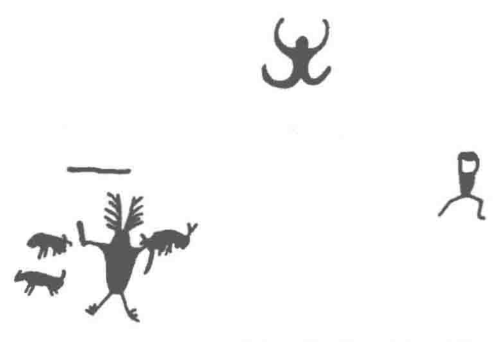


图2　沧源崖画猎鹿舞图像(第7地点4区)(摹绘)

站立，服帖地等待着被猎获。右上方有一人在高兴而热烈地跳舞，双手上扬，耸身向上跳，同时双腿叉开。右方另一人双手上举，双腿下蹲。这幅图像似乎表现猎人这次外出准备猎鹿，他们想象果然有三只鹿出现在猎场，一位猎人在庄严地主持仪式，另外两位猎人因所期盼猎物的到来而跳舞、欢呼。

牛是世界上很多古代民族崇拜的动物。北美印第安人有时认真、持续地跳"野牛舞"竟长达两三个星期，"直到野牛出现的那个快乐时刻为止"[13]。从原始社会到青铜时代的云南古代民族也特别崇拜牛。沧源崖画上有很多原始人手持牛角舞动的图像，且牛角被画得特别大，与人物形象不成比例。但因崖画上人体躯干、四肢的比例描绘得很正确，所以绘画者应完全懂得比例关系。他们夸大地画出牛角，很可能是突出其重要地位。



图3　沧源崖画猎牛舞图像(第6地点4区)(摹绘)

在第6地点4区上部，绘有一个原始人右手持一巨大牛角，左手上举，双腿微曲，双脚向外跳舞[图3]。他对面有一头牛，性器官突出，表明是公牛，可能是表现原始人希望捕猎一头公牛而摆出各种舞姿。

在第1地点2区右下方，绘有另一组猎牛舞图像，上有5位舞者。下面两人手持弓箭，呈准备向右射击舞姿；中间一位舞者手部、头部的颜料已褪色，因此看不清其动作；上面一位舞者一手持盾牌，另一手执大棒，呈欲出击舞姿；最左边一位舞者一手拿巨大牛角，另一手执短棒，双手平举而舞。持巨大牛角者与众不同，其身体部分只用线条绘出，而其他4人的身体部分却用颜料涂满。他地位突出，有可能既是祭祀仪式的主持者，又是祭祀舞蹈的领舞者。虽然崖画上并未绘出猎物，但领舞人手持的牛角象征着这次狩猎活动企望猎获野牛。

在沧源崖画中，刻画摹拟狩猎动作和想象猎物进入猎场的狩猎舞的图像，与表现真正狩猎场景的狩猎图判然有别。例如，第1地点3区左下方绘有如下一幅狩猎图：在一条象征崎岖不平山路的曲线上，有三只长尾动物正在行走，两位猎手分别埋伏在道路两侧，均呈侧卧姿势，双手持弓箭，引矢待发，未呈现舞蹈动作。

3. 羽舞图像

《尚书·益稷》中有"击石拊石，百兽率舞"和"鸟兽跄跄"、"凤凰来仪"诗

句,生动描述了摹拟鸟兽的原始舞蹈。在云南史前舞蹈中,羽舞是最重要的类型之一。原始人身上装饰羽毛跳舞,不是为了娱乐,更不是表演,而是纯粹出于原始宗教祭祀的需要。

沧源崖画展现的羽饰有塔形冠饰、树形羽头饰、单长羽头饰、双长羽头饰、双长羽背饰、多短羽头饰、短双羽头饰,有穿羽毛裘人、羽饰太阳人(神)等。许多羽人摆出明显舞姿,羽饰应为参加舞会的盛装。羽舞人形象颇多,有的将鸟羽插在头上,有的装饰于手臂、双腿,有的制成羽毛衣披。羽舞人一张开双臂,就犹如鸟之展翅欲飞。杨德鋆将我国南方从原始社会至今的羽舞分成全鸟形、羽饰型和象征性羽舞三种类型。[14]沧源崖画中有羽饰型羽舞中的"羽冠舞"、"缀衣舞"和"羽衣舞"图像。

羽舞图像比较集中于第6地点3区。在该区一处崖壁上方,绘有三个羽舞人[图4],左边一人头上插几根羽毛,双耳戴大耳玦,双手平举,双臂缀羽毛,双腿反叉站立,其中一条腿点缀羽毛;中间一人头顶遍插羽毛,平举上缀羽毛的双臂,双手提住系于腰际的羽裙,双腿缀有几片羽毛,似乎在展示孔雀开屏;右边一人与中间羽舞人的装饰基本相同。该崖画上还有两位只见半身像的羽舞人,上身装束也相同。



图4 沧源崖画羽人猎牛舞图像(第6地点3区)(摹绘)

在第7地点3区右上部,绘有一人头戴巨大双耳玦,双臂弯曲向下,用较粗的鸟羽把腰下部装饰成"鱼尾人",双臂动作恰似鱼的双鳍在划水



图 5　沧源崖画"鱼尾人"羽舞图像（第 7 地点 3 区）（摹绘）

[图 5]。这种用鸟羽装饰成鱼尾人模仿鱼戏水中的舞蹈，颇为少见。舞者用鸟羽装饰，因此该舞暂且归为羽舞。

原始人装扮成各种禽兽的模样，放歌欢舞，是在猎获、征服了长期威胁自身的百兽之后，感受到人类的力量能战胜一切凶顽、教百兽驯服顺和的那种无比自豪和愉悦。这是崖画原始乐舞中"百兽率舞"的内容之美，而奇丽优美的乐舞表演形式体现这一美的内容，与其内容的表现统一。思想感情属于内容范畴，因此这种内容表现为一种思想感情的施放、情绪的宣泄。早在《尚书·尧典》中就有"诗言志，歌永言，声依永，律和声"的思想，《诗·魏风·园有桃》也记载民歌里有"心之忧矣，我歌且谣"的诗句，[15]这些都说明古人认为音乐舞蹈反映思想感情。

4. 盾牌舞图像

在第 6 地点 6 区上部，共画有七个武士，均一手执矛（石），另一手持盾，做出舞蹈动作[图 6]。其中两位武士双腿半蹲，有意显示出性器官，表明是男性，其余武士双腿反叉而舞。另有两个空手而舞的人，在向空中抛一个可能是头颅的圆形物。还绘出其他空手而舞的人，其中一人有巨大双乳，表明是女性。在图像下方，武士的左前方只有一个未跳舞的人，躺在地上，可能代表敌方战死之人。

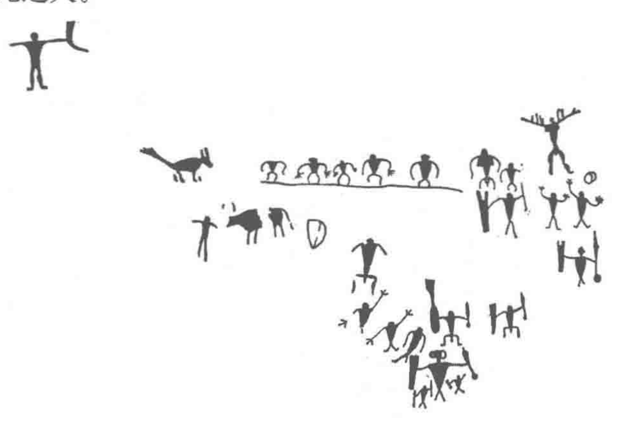


图 6　沧源崖画盾牌舞和五人舞图像（第 6 地点 6 区）（摹绘）

这幅图像上只有持矛、盾而舞的武士和空手舞蹈者,而无交战的敌方,气氛也很平静,因此它并非实战图,而是表现武士们作战胜利返回村寨后,与男女村民共同跳舞以庆祝胜利的场景。武士们执矛和盾而舞,故该舞可命名为"盾牌舞"。原始人为庆祝胜利而舞动时,一个重要内容是祭祀祖先和神灵,感谢他们庇祐、保护武士平安归来,并祈求祖先的在天之灵帮助本部族打败敌方。当舞蹈进入高潮时,舞者有的把斩获的敌方头颅抛向空中,有的躺下装成敌方战死之人,以表达对本族武士们的敬意。矛和盾都被夸张地刻画得比人物形象更大,可能是突出图像表现的是战争祭祀舞蹈。

5. 其他宗教性舞蹈图像

在第4地点1区一幅图像上,房前有一对舂碓者,其姿态动感看似在"舂臼歌舞"[图7]。舂米舞是西盟佤族中盛行的多功能舞蹈,既是娱乐性的歌舞游戏,又因佤族在盖房、送葬时也要跳舂米舞,所以又带祭祀性。



图7　沧源崖画舂臼歌舞图像(第4地点1区)(摹绘)

在这幅舂臼歌舞图像底部,绘有两个盛装者双臂平伸,双腿呈大"八"字步直立,面对一个倒三角形中的人像舞蹈。在第3地点也绘有许多舞人,还有一长方形线框中有两个人像。这些画面可能是祭祀舞蹈场面,倒三角形和长方形线框中的人像可能是木刻的神像[图8]。在西盟佤族中,木刻神像

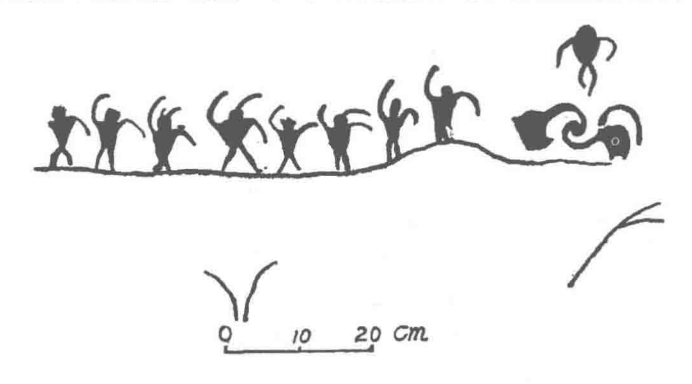


图8　沧源崖画倒三角形中的人像和方框中的人像(摹绘)

与其原始宗教有关，见于其大房子、人头桩、牛角叉、牛尾巴桩上。佤族猎头、剽牛和盖大房子时都要跳舞，这些场合的舞蹈具有原始宗教祭祀意义。

（二）世俗性舞蹈图像

史前时期的世俗性舞蹈包括史前先民的自娱性和表演性舞蹈。自娱性集体舞是最古老的舞种之一，一般都表现欢快情绪，舞姿较舒展。按照音乐节拍耍刀舞棍就是一种表演性舞蹈，舞者表演一种技艺给观者欣赏，目的在于娱人，使观众得到美的享受。沧源崖画中有很多世俗性舞蹈图像。如第1地点5区和第6地点6区的图像都可能是再现表演性舞蹈场面，虽说有些是杂技场面，但杂技也属表演性艺术。从舞蹈的组织形式看，沧源崖画中有组舞、横排舞、拉手舞、圆圈舞等自娱性舞蹈图像，从中可窥测今天云南各民族舞蹈的历史源流。

1. 组舞图像

在第1地点2区左上方，绘有一条代表地面的横线，上面站着六个舞蹈者，平均分为两组，之间有一段距离[图9]。六人的舞蹈动作十分整齐统一，一律左臂向上高扬，右臂下垂，身体均向右略倾，双腿分开，正边舞动边向右前进。在舞蹈场面周边不见任何物体或观众，舞者全身没有装饰，手上未持道具，因此这种组舞应是典型的原始先民自娱性舞蹈。



图9 沧源崖画组舞图像(第1地点2区)(摹绘)

2. 横排舞图像

在第6地点6区上部，绘有一条表示道路或地面的横线，上绘五个舞者(见图6)。汪宁生最先认定这幅崖画表现舞蹈。舞者呈横排集体舞蹈状，双手下垂，弯腰前俯，姿态低矮，呈一种警惕的前进状。从舞姿来看，该舞不太像欢快的自娱性舞蹈。当然，云南的少数民族也有弯腰的自娱性集体舞，如藏族舞蹈“歌庄”(或歌粧、歌装、锅庄)。除五人横排舞外，还有三人横排舞、八人横排舞等自娱性集体舞蹈图像[图10]。



图10 沧源崖画8人横排舞与斗象画面(第7地点3区)(摹绘)

3. 拉手舞图像

在第2地点1区下部,绘有三位舞者排成横排,互相手拉手,均平举手臂,舞姿优美,可看出原始先民友善相处、互相协助的关系及心态舒朗、喜悦欢快的心情。这种拉手舞是典型的自娱性集体舞。

4. 圆圈舞图像

第7地点1区有一幅五人圆圈舞图像[图11],它是沧源崖画中的舞蹈图像精品。上绘一个不太圆的圆圈,或为椭圆。圆圈外有五位舞者,双足踏在圆周线上,围圆而舞。左上方两人高扬左臂往右甩,右臂下垂;右边两人高扬右臂往左甩,左臂下垂,形成规整的对称动作。此四人为实绘,用左臂或右臂向上翻卷,摆出优美舞姿,另一臂下垂。五个舞者皆以圆周为地平线,呈向外倾倒的态势。这是图像创作者以垂直投影表现圆圈舞,或假设自己站在画面中间向外环视时移动视点而得到的视觉认知形象,极具艺术效果。



图11　沧源崖画五人圆圈舞图像(第7地点1区)(摹绘)

在民间自娱性集体舞蹈中,一般仅两人或成对舞者有对称动作。五人圆圈舞图像上却是四位舞者对称,而且上身均用颜料绘满为实心体。左下一人与众不同,上身并未绘满为实心体,而是仅勾画出躯体轮廓呈“文”字形,双臂下垂呈“提襟”状,像是领舞者,故该舞可能属表演性舞蹈。在中国的表演性舞蹈中,对称动作的使用率很高。云南彝族等少数民族的民间集体舞蹈“踏歌”(或“打歌”)的历史渊源可追溯到3000多年前的沧源崖画圆圈舞蹈图像。

三、沧源崖画舞蹈图像反映的史前舞蹈的特点

沧源崖画舞蹈图像研究揭示出云南史前舞蹈的一些特点。第一,舞蹈者多佩戴羽饰。几乎所有崖画点都有羽人舞蹈图像,羽舞人的形象多姿多样[图12],十分醒目。

沧源崖画上羽舞人羽饰的功用首先是美饰。日常生活图景中的牵牛人的臂膀上都有羽饰,这说明羽饰是当时的一种美丽服饰。舞者更需要借助羽饰来强化舞蹈的美感。其次羽饰是用作舞蹈服装。一些原始人穿羽裘、披羽衣,如此盛装隆饰不利于狩猎、战争和生产劳动,只适于参加祭祀、舞会

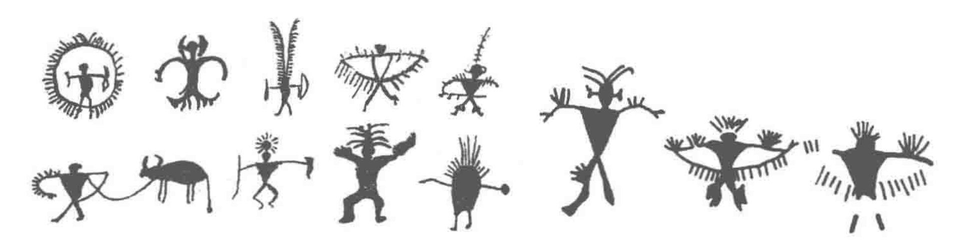


图 12　沧源崖画羽人舞姿集

等盛典，因此羽舞人多是祭司、领舞者。羽人或许还是图腾、神像，羽舞可能表现传说中的图腾鸟。如在勐乃崖画点，有一个张开双翅的羽人头像，形似一只飞翔的雀鸟，可能象征佤族创世神话中啄开葫芦让人类出世的小米雀。当今云南景颇族举行"目脑纵歌"舞蹈盛会时，领舞者头上要插羽饰。一些彝族男子舞蹈时也要插羽饰。羽饰也表现禽鸟等内容。舞人身披羽裘，呈展翅腾飞舞姿，可能是跳表现禽鸟之舞，也可能有祭神、图腾之意。在云南许多少数民族民间舞蹈中，至今仍有模仿孔雀开屏、箐鸡摆尾、黄莺亮翅、斑鸠吃水、鹭鸶拿鱼等动作的舞姿。羽饰还具有象征意义。沧源崖画上有单独的羽舞人，并非出现于集体舞场面，可能象征图腾、神像，或代表祭司、部落头人或领舞者。

第二，上肢舞姿多。在云南许多少数民族民间舞蹈中，可能因舞者联袂、拉手、弹弦、吹笛、抱笙等，而显得上肢动作较少。相反，沧源崖画表现的上肢舞姿特别丰富[图 13]，手臂舞姿之多较少见。图像上的舞姿是舞蹈动作的静止状态，舞姿多说明舞蹈动作多。



图 13　沧源崖画舞者的上肢舞姿集

若用中国戏曲舞蹈动作的名称来描述沧源崖画上舞者的手部舞姿，则有"单山膀"、"双山膀"、"虎抱头"、"托按掌"、"顺风旗"等。[15]《中国古典舞教材新编》和《英国皇家舞蹈学院芭蕾教材》中规范的手位动作，在沧源崖画上

几乎都能看到。

第三,舞蹈技巧高。沧源崖画上的舂臼歌舞是双人或四人歌舞,舞者舂臼窝,敲碓边,节奏复杂,需紧密配合才能完成,即使当今的专业演员也需反复排练方能上演。一些羽舞人头饰高长羽毛,双手执盾舞矛,必须控制好多种道具。这些舞蹈动作的完成都需要高度技巧。

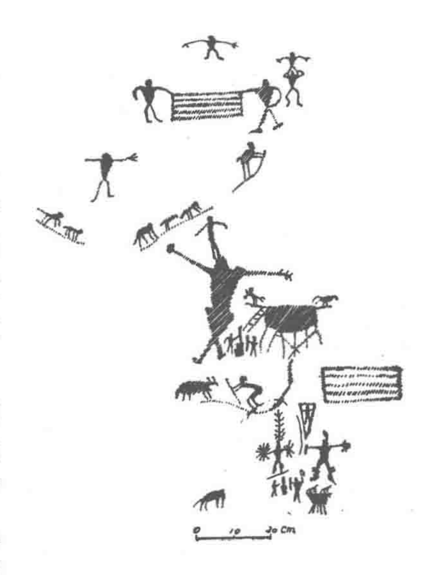


图 14 沧源崖画上舞(第 4 地点 1 区)(摹绘)

崖画上还有很多清晰的杂技表演场面,如双人叠罗汉、顶竿、爬竿、耍流星或抛球等[图 14]。"跳丸"、"两节人"是杂技表演节目,有些杂技演员终生也仅能表演"跳丸"等一两项节目。崖画第 7 地点 3 区上有两人,第 4、5 区上各有一人,均呈"跳横叉"动作[图 15]。这种劈叉大跳既可视为舞蹈,亦不失为杂技,在现代也算一个难度较大的动作。

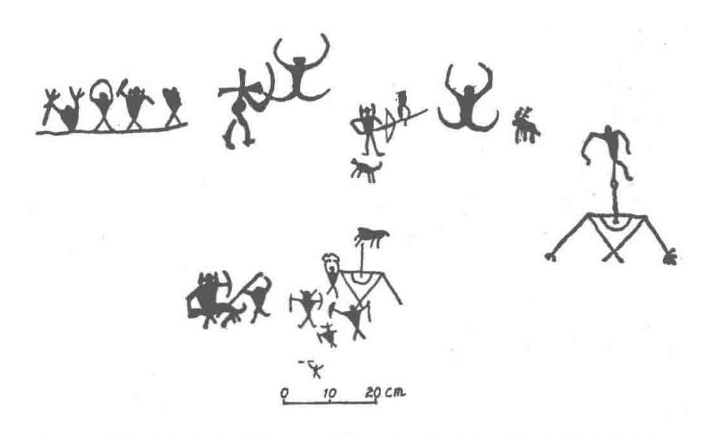


图 15 沧源崖画舞者跳横叉和单脚踩竿图像(第 7 地点 3 区)(摹绘)

第四,无伴奏乐器。在沧源崖画众多舞蹈图像上,未见吹笙弹琴或击鼓敲铓者,但有数个执牛角者[图 16]。牛角可以吹响,也可用于伴舞。据清乾隆时《开化府志》卷 9 记载,滇南"喇乌……吹角跳舞,宰牛以祭"。[17]但牛角只能吹出长音,吹奏不出复杂旋律和急骤节拍。它可为动作缓慢、气氛肃穆的

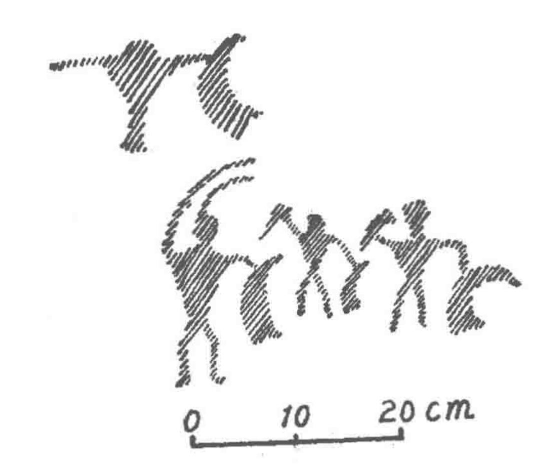


图16　沧源崖画上4人手持牛角图像(第1地点5区)(摹绘)

祭祀性舞蹈伴奏，但无法为行进着的打歌、舂米舞之类快节奏舞蹈伴奏。

沧源崖画舞蹈可能主要以人声伴唱或“击石拊石”伴奏。此外，舂臼歌舞还以击臼声伴舞。无乐器伴奏，这更突显崖画上史前舞蹈的古老和特色。现代佤族舞蹈的伴奏乐器葫芦笙、弦子、铓锣、铜鼓，都来自拉祜、汉、傣等民族。

四、沧源崖画舞蹈图像的象征性

象征性是音乐图像表现的主题之一，[18]也是人类最古老的表达方式之一。原始崖画的一个特点是充满神秘感和象征意象。据原始思维互渗律揭示，原始人认为不同事物可有相同的内因和变化规律，因此可用甲去说明乙。[19]象征是用相对简单、形象、直观之事去代表、概括、说明复杂、隐蔽、虚悬之事。例如，用蛙的多产象征人的多育，用人的交媾比喻多产、丰收。因其形象生动的优势，象征手法很受表现力不足的原始先民欢迎。但它也有弱点，如象征形象有时不够清晰、准确，容易误导，造成理解的简单化或甚至错误，因此黑格尔把象征视为“艺术前的艺术”，[20]但象征始终是文学艺术钟爱的表现手法之一。

世界各地的原始崖画大多具有某种宗教意义，各种战争、狩猎、舞蹈画面大多是宗教或巫术的象征和符号。有相当数量的原始崖画内容与一些神话密切相关，也可说原始崖画是神话的形象化，画与诗(神话)一体。沧源崖画也不例外，也有自己特定的宗教或神话形象和场景，最突出的宗教图腾形

象是羽人，其头、臂、腿皆有羽饰，并有类似鸟翅的服饰。其次较突出的宗教图腾形象是与太阳神话相关的神灵，他们或头顶太阳，或居于太阳之中。例如，第7地点的一幅图像上有一轮硕大的太阳，圆周放射出无数光芒线条，中心站立一人，一手执弓，另一手执箭（或刀），两脚伸出到太阳圆周之外[图17]。这个"太阳神"仿佛正奋力射日，并欲将太阳撑裂。他旁边还有一人，同样一手执弓，另一手持箭，头插两只高过人体两倍的羽饰。



图17　沧源崖画太阳神形象（第7地点）

第1地点的崖画上也绘有一个具有类似象征意义的人物，一手持盾，另一手持矛，呈马步状，头顶有一轮与其头部大小相当的实心圆，应为太阳，圆周边有光芒线。此人右边层次繁多，有猴群，还有牧牛图。它们上边最高层有一横线隔开，横线以上似代表天空，空中有许多鸟形人像和手臂有羽饰的人像，皆张开双臂，好像一个群神腾飞的天界；横线以下绘有山峦，可能象征人间世界。

第6地点的崖画也有浓郁的宗教象征意味，除羽人形象外，还有几个头上有无数芒刺、形体异于其他人形的形象，及一些意义不明的实心圆。许多原始民族的艺术中都有一些现已无法解释的象征形象和符号。对于原始先民来说，其象征所指十分清楚，因为当时针对能指有约定俗成的共识和原逻辑。但现在这种共识已失传，因此这些形象和符号显得神秘、费解，即使试图去客观理解和解释，也易产生歧义。现代人难以通过象征中介直达原始

思维的对应点，只能依据现代人的逻辑尽可能合理推测。

五、沧源崖画舞蹈图像的创作者

沧源崖画是由哪个民族创作？或者其创作者是现今哪个民族的先祖？目前尚无定论。多数学者出于直观的、地理的原因，将其视为当地主体民族佤族的作品。它们可能与早就居住在沧源的濮人和越人中的掸傣族系的民族有关。

自古以来沧源就是人类活动频繁之地，考古工作者曾多次在该地发掘出古代文物，包括旧石器时代的打制石器、新石器时代的器物、青铜器时代的青铜器。汉代以来，沧源的地名见诸文献，当地少数民族被笼统称为僚、蛮、濮等。据 1980 年统计，沧源境内有佤族十余万、傣族五万、拉祜族约三万，另有少量汉、彝、傈僳等民族。[21]目前全县总人口为 16.59 万，佤族人口最多，共有 14.8 万，占全县总人口的 89.2%。在沧源各民族中，佤族人口历来最多，而且在建国之前尚处于原始社会末期，因此沧源崖画的创作者易被推断为佤族的祖先。此外，傣族先民也应考虑。佤族、傣族都是当地土著民族，而拉祜族、汉族是近代才迁徙到沧源。

佤族的一些文化习俗与沧源崖画上的一些内容极其相近。例如，佤族男子有戴大耳环之习，与崖画上许多人物双耳上有大饰物吻合。佤族一旦出猎有获，归途即吹响牛角通知全寨，这在崖画上也有表现。佤族妇女在举丧和建筑酋长的大房子时，要彻夜舂臼，并演化为舂臼歌舞，崖画上也有此番景象。佤族的猎头习俗与崖画上的战争、祭祀场面有近似之处。佤族至今有为大房子绘饰壁画之俗，但这类壁画在基本造型和风格方面与崖画不符，只是共有原始意味。

尽管佤族的文化习俗与沧源崖画的内容之间有相当类同的现象，但相异之处也十分明显，因此不能最终确定崖画的创作完全归属佤族先民。崖画上的舞蹈、杂技技巧，羽人、羽饰，三角形人物造型，大象、太阳神话等内容，有些在佤族文化中已不复存在。崖画绘画技巧的失传或退化、杂技技艺的失传、驯养的退化、农耕的停滞和发展迟缓，这些都表明当时的某些民俗技艺、生产方式已超越近代佤族的发展水平。根据进化论，尽管某些个别的文化现象可能会退化、失传、中止、被遗忘，但人类文化的整个进程和民族文化的主体不会倒退。某种民族文化事象的消失，多是因为其创造主体已融入另一个更高级的民族集团及其文化之中。

与此同时，沧源崖画的一些内容与傣族的一些文化事象也具可比性。

傣族也是中国西南原始土著民族之一，与古越人有文化和族源联系。西汉的滇越，东汉的掸人、撩人，唐代的茫蛮、金齿、银齿、黑齿、绣脚、绣面、白衣或百夷等，都曾是历代文献对傣族先民的古称谓。傣族在沧源的分布也很久、很广，历史上沧源的傣族曾有较多人口，后有相当部分因当地佤族常猎人头骚扰而迁移其他傣区。傣族的一些社会文化、物质文化曾影响和传播给佤族。傣族文化也与沧源崖画的内容有相当多类似之处。例如，傣族也曾有羽饰之俗，使用弓弩，至今仍有妇女佩戴用玉米秆染红或银制的短棒状耳饰。崖画上有巢居图像，傣族有树居传说，其干栏屋顶有双鸟装饰。崖画第1地点4区有五人横排象舞图像[图18]，第7地点3区左上有八人横排舞与斗象场面[图10]，第7地点6区有赶象画面。傣族自古就会驯象，《史记》中有“滇越乘象国”的记载。

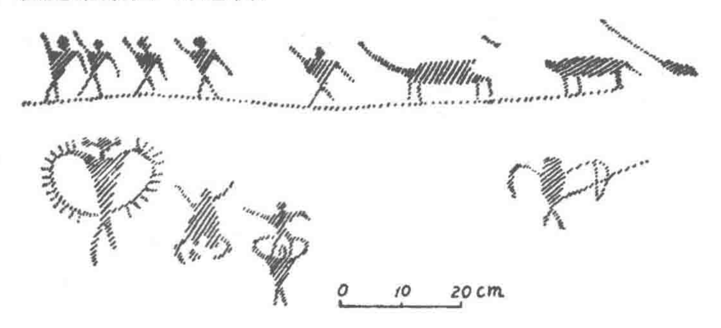


图18　沧源崖画上5人横排象舞、羽舞、叠罗汉图像（第1地点4区）（摹绘）

虽然傣族现已基本全民信仰小乘佛教，但其民间仍有原始宗教文化，并有类似沧源崖画的原始布画，供原始宗教祭祀用。在古代曾有傣人分布的沧源的崖画上，绘有顶竿、叠立、弄丸、舞干戚、羽舞等杂技、乐舞同场演出场面。傣族自古擅长杂技。东汉明帝永平十二年（公元69年），傣族先民首领多次派遣使者，带领音乐家、魔术师到都城洛阳奉献乐曲和新颖技艺，博得中原王朝的赞赏，被赐予金印、紫绶。《后汉书·南蛮西南夷列传》和《后汉书·陈禅传》也记载傣族先民掸人部落首领先后两次派乐人、“幻人”（杂技演员和魔术师）去洛阳宫廷献艺，表演乐舞节目和“吞刀”、“吐火”、“跳丸”、“分解肢体”、“易牛马头”等技艺高超的杂技、魔术节目。[22]史实说明傣族的杂技、魔术传统十分悠久。上述傣族文化事象都与崖画场景有相符之处。此外，在第9地点一幅崖画上，有一人平展双手，四周有雾状线条，其产生可能与“幻人”施展的魔术有关。迄今傣族仍擅长荡秋千、射弹弓、踢毽、丢包等民间传统技艺。傣族武术流传广、技艺深，有许多高难度技艺，舞蹈中也融汇了一些杂技性的腾越挪展动作。

沧源崖画上引人注目的羽舞人或鸟形舞人形象显然与某种神话或图腾信仰有关。崖画上绘有象征天界的鸟形人世界,而更多的鸟形人散见于刻画人物活动的各种场景,具有明显的人类装扮模仿意味。羽舞使人联想起傣族著名的孔雀舞,其历史非常悠久。孔雀传说在傣族神话中有多种异本,一些孔雀神话具有明显图腾含意。孔雀部落曾在傣族部落时代称雄一世,傣族著名神话史诗《召树屯》是有关孔雀公主的故事,据说孔雀舞是从那时流传开来。崖画上的人物造型有一个显著特征,即头、腰、腿构成"文"字形,而基本手姿是两臂下垂。呈舞姿的人物表现为一臂弧形上举,另一臂弧形下弯,有时还在人物原型上加长双腿呈弯曲状,五人圆圈舞图像上的舞者正如此。崖画上的这些舞姿造型、姿态与现今傣族孔雀舞表演者的"三道弯"姿态有惊人的相似之处,孔雀舞特有的"三道弯"舞姿构成傣族各种民间舞蹈的基本姿态,圆圈舞这类群舞的舞姿及组织形式是现今傣族舞蹈中最常见的动作姿态和调度构图。傣族民间还广为流传着道具孔雀舞,表演者身穿孔雀羽衣,并装饰两只仿真的孔雀翅膀。显然最初道具孔雀舞是一种图腾舞,其造型特征与崖画上的鸟形舞人形象很相似。诚然崖画上的鸟形舞人更具神话色彩,更逼近原型,是图腾形象与图腾舞蹈的合二为一。当今佤、傣、彝、哈尼、景颇等民族中都仍有圆圈舞及羽舞表演。

但另一方面,沧源崖画上的一些内容,如射日神话等,在傣族的文化或生活事象中也找不到对应物。在崖画创作者所处的部落时代,或许现今的民族尚未形成。在以后的民族形成和发展过程中,创作崖画的古代部落或民族分化成几个民族,就像语言从一种原始母语分化出许多语族、语支一样,因而这些民族之间在文化上既有共性,又有个性,对崖画时代的文化也各有所长地加以保留和发展。

注释:

① 李昆声:《云南艺术史》,昆明:云南教育出版社,2001 年,第 26 页。

② 同注①,第 27 页。

③ 同注①,第 30 页。

④ 聂乾先:《云南崖画舞蹈初识》,载《云南民族舞蹈文集》,北京:中国文联出版社,2003 年,第 73 页。

⑤ 同注④,第 73 页。

⑥ 同注④,第 73 - 80 页。

⑦ 同注①,第 32 页。

⑧ Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition (London: Macmillan Publishers Limited, 2002), Volume 12, 57 - 64.

⑨ 吴宝兰:《西盟佤族猎头文化与猎头舞蹈》,载《云南民族舞蹈论集》,昆明:云南人民出版社,1990 年,第 122 页。

⑩ 同注④,第75页。

⑪ 同注⑨,第123页。

⑫ [法]列维-布留尔著,丁由译:《原始思维》,北京:商务印书馆,1981年,第319页。

⑬ 同注⑫,第221页。

⑭ 杨德鋆:《南方羽舞》,载《云南民族舞蹈论集》,昆明:云南人民出版社,1990年,第63-67页。

⑮ 余甲方:《插图本中国古代音乐史》,上海人民出版社,2003年,第39页。

⑯ 同注④,第79页。

⑰ 同注④,第80页。

⑱ 同注⑧,第60-61页。

⑲ 张延风:《中国艺术的文化阐释》,北京:人民美术出版社,2003年,第31页。

⑳ [德]威廉·弗里德里希·黑格尔著:《美学》第2卷,朱光潜译,北京:商务印书馆,1985年,第9页。

㉑ 向云驹:《中国少数民族原始艺术》,西宁:青海人民出版社,1994年,第203页。

㉒ 聂乾先:《云南民族民间舞蹈综述》,载《云南民族舞蹈文集北京》,北京:中国文联出版社,2003年,第5页。

油画中的音乐人类学：威廉·西德尼·芒特，“泛大西洋第一街头文化”和美国地域音乐的创造

作者：克里斯托弗·J. 史密斯[(1)]
翻译：吴　凡
校译：刘　勇
审校：洛　秦

译自：

Christopher J. Smith, " Ethnomusicology[(2)] in Oils: William Sidney Mount, 'The First Atlantic Street Culture', and the Invention of an American Vernacular", *Music in Art* XXXII/1－2(2007), 189－203.

众所周知，美国南北战争前游吟表演的起源，包含在被瓦尔特·L. 拉蒙(Walter T. Lhamon)称为“泛大西洋第一街头文化”的艺术形式中。这是一种融合了阶级、种族、经济学、人口统计和不同的音乐、舞蹈流派等因素的艺术形式。它由托马斯“父亲”·赖斯(Thomas"Daddy" Rice)和丹尼尔·迪凯特·艾米特(Daniel Decatur Emmett)①提出，随后许多学者为这一综合体提供了权威性的分析，从而最终促成了这一指称19世纪最流行的艺术表演的习语。②然而，大多数此类研究只是利用了印刷资料(和少数图像资料)以提出对文化和社会学的基本强调，而没有与音乐资料或者各种资料之间的互证。最终导致游吟表演艺术风格的形成，是那些实际的音乐素材和表演过

(1) 作者信息：美国德州理工大学拉伯克音乐学院区域音乐中心。
(2) 译者注：Ethnomusicology 的中文译名有音乐人类学或民族音乐学不同称谓，在此选择前者。

程的综合。但是,这些具体而可靠的音乐学资料基本上被忽视了。

对此,作为完整的游吟表演艺术的同时代见证者——画家威廉·西德尼·芒特提供了一种矫正途径。身为小提琴家、音乐创造者、舞者和曲调收集者的芒特,创作了大量草图和图画,明确地显示了地方音乐创作的特征。这些作品包括创作于1830年的《雪橇行后的乡村舞蹈》(*Rustic Dance After a Sleigh Ride*),1856年创作的著名的《班卓琴手》(*The Banjo Player*),最负盛名的要属作于1845年的《晒草人之舞》(*Dance of the Haymakers*)。它们不仅形成了南北战争之前音乐实践的生动描绘,而且还有更积极而深远的意义:在一个文献资料比较匮乏的时代,它们十分精确地描述了盎格鲁—凯尔特和黑人两种舞蹈风格和音乐技巧之间的交流互动。我将使用那些绘画和芒特的草图中的肖像、曲谱手稿以及自传,并借鉴音乐学、民族志和图像志的方法,说明以下观点:这些画作对于研究美国南北战争前的地方性音乐和游吟表演的起源,具有极高的史料价值。

艺术史学家艾尔弗莱德·弗兰肯施泰因(Alfred Frankendtein)的权威性著作是关于芒特的标准读物,他将芒特评价为音乐资源:

> 作为创造者的芒特与作为音乐家的芒特是密不可分的。在斯托尼(Stony)的书中有大量的音乐素材……里面包含所有的舞蹈旋律,如华尔兹舞曲、波尔卡舞曲、吉格舞曲、进行曲、慢步舞曲。它们都适合使用小提琴伴奏……另外一些典型的芒特式小提琴旋律,在威廉和罗伯特的书信中也有所体现。总而言之,威廉·西德尼·芒特不是美国音乐创新史上的里程碑。[③]

芒特“不是美国音乐创新史上的里程碑”这一观点,虽然大致上可以反映出他作为一个音乐学的资料被忽视的程度,但这一观点是错误的。大量关于芒特的重要文献,包括许多学术文章和学位论文,都是出自这个观点,并且运用了这位艺术史学家的方法。基本上没有人致力于去确立芒特作品的音乐学价值。

芒特是一个有特权的,反对废奴主义的中产阶级,也是一个风格鲜明的商业画家。他致力于探索“乡村的”、“音乐的”和“黑人的”主题的画作的商业价值。19世纪20年代,芒特在纽约度过了自己的青少年时期,其间他与他的叔叔一起生活,后者是一个有影响力的城市地域流行文化的参与者。当他的画作主题从纽约市曼哈顿区下东区和鲍厄里剧场(Bowery Theatre)这些方言文化圈子转向了更有教养的长岛乡下和中产阶级的肖像画,威

廉・西德尼依然是一位黑-白音乐现实互动的视觉信息报导者，他的报道是惊人的准确和高度可信。

芒特出生于锡托基德岛的北边海岸，距离城市55英里(坐船需一个下午)。1807年，8岁的他在叔叔迈卡・霍金斯(Micah Hawkins，1777～1825)的监护下，去曼哈顿生活。他的叔叔是"一位纽约市著名的人物，曾经营一家杂货铺。商店中放着一架钢琴，经常演奏为顾客助兴"。[4]

> 他不仅是第一位创作"歌剧"的土生土长的美国人，更准确地说，他用美国人作为主题来创作音乐喜剧(例如：《锯木厂》，或称《美国人的花招》(The Saw-Mill: or A Yankee Trick)，1824年11月2日上演于纽约查特姆(Chantham)花园剧院。但他的"滑稽"歌曲用黑人方言演唱，以黑人扮相表演，提前十年预示了未来的burnt-cork(用软木炭把手和脸涂黑)游吟表演艺术风格，这种音乐的娱乐形式主宰了美国音乐近一个世纪。[5]

威廉・西德尼曾称其叔叔霍金斯是一位天才。并在霍金斯逝世多年后，仍旧充满爱意地对其生活肖像进行修整和润色。他明确地认为霍金斯是一位堪称典范的人：他是一位自学成才的作曲家、编曲家、调音师、小提琴家、旅馆老板和剧作家。他忙碌于日复一日的社区生活中。[6]最重要的是，在1802至1825年间，他经营了一个日益扩大的生意网，主要在凯瑟琳・斯力普(Catherine Slip)从事食品杂货店和酒吧经营活动。从长岛来的轮渡就在那儿停泊和装船。

关于芒特与音乐的缘分，还有另外一个原因，那就是19世纪20年代，芒特和他的叔叔在凯瑟琳・斯力普一起度过了他的青少年时代。正是在那个时期和地点，黑人游吟表演艺术的基础正在形成。正如戴尔・科克雷尔(Dale Cockrell)和埃里克・洛特(Eric Lott)两位同时指出的那样：在1843年，由丹尼尔・迪凯特・埃米特(Daniel Decatur Emmett)组建并被过分神话了的第一支游吟艺人表演团之前，在查塔姆剧院就已经出现这种流行在下曼哈顿地区的码头、消防站、街道和剧院的文化。这种拉蒙所谓的"泛大西洋街头文化"是许多种文化元素的组合，如假面、讽刺、种族间歌舞的融合、违法的主题和行为。[7]

为了支持这种命名法，拉蒙在他的作品《危情羔羊》(*Raising Cain*)中，解析了一件被他恰如其分地称为那一时期的"一件杰出的民间画作"的作品。一位匿名的艺术家赋予这件画作的标题是"为鳗鱼而舞，作于1820年凯瑟琳市场"(Dancing for Eels，1820，Catharine Market)。[8]这部作品描述了

一个穿着宽松的长裤、短夹克、长筒靴、带着领巾和油布帽子的黑人，在码头上跳舞，一群水手陪他起舞。另一个人则拍打着身体伴奏（“patting Juba”），还有一群“Bowery b'hoys”观众[9]。整个画面以码头和船上的桅杆为背景，而且看起来就像站在商店前的遮阳篷下看过去的。这幅图画记录了这样的惯例：在长岛工作的贫穷黑人，在闲暇日子里会在那里的沼泽地里捕鳗鱼，然后将这些鳗鱼油煎后运到曼哈顿的街上去卖，而且他们会用舞蹈来吸引顾客。拉蒙提供了一个有说服力的图像志研究，上述画作中的内容、意义在记录鲍厄里街文化的节目单与版画中反复地、有变化地出现。这说明芒特必定对这种惯例已经很熟悉了。他本人不但从时间和空间上都与“1820 凯瑟琳市场”很接近，而且还可以通过他本人的追忆以及特定的图作进行佐证。

在 1847 年 9 月 15 日写给查尔斯·兰曼(Charles Lanman)的信中，芒特详细地描述了各种各样的鱼，这些鱼可以在长岛的岸边和入口处捕捉到，而且他还提供了“早期的回忆”(1845)作为《在瑟托科特捕鳗鱼》(*Eel Spearing at Setauket*)可替换的标题[图 1]。显然，这些回忆都是他自己的；同样明确的是，他和那些长岛黑人有着直接的联系，在那些帆船穿行于长岛海峡之前，这些黑人就捕螃蟹和鳗鱼并在凯瑟琳码头贩卖。



图 1　威廉·西德尼·芒特，《在瑟特克特捕鳗鱼》(*Eel Spearing at Setauket*)(1845)，油画，28×36 英寸。纽约古柏镇，费尼莫尔(Fenimore)艺术博物馆，N395.55。

对我们来说，“为鳗鱼而舞”特别具有启发性，因为它几乎就像是在迈卡·霍金斯(Micah Hawkins)的杂货店面前。在这间商店外面，正如威廉·西德尼一样，我们都生活在下曼哈顿繁忙的、多种族共生的街道上。他那时寄宿在反差极大的叔叔家里(叔叔除了做生意外，也投身于一个又一个的城市文艺娱乐活动中)。我们可以进一步去想象这种经历对于一个来自长岛乡村，有着敏锐观察力、充满艺术和音乐气质的年轻男孩的影响。在最易受到影响的8到17岁的青少年期，芒特一直在纽约生活。因此，尽管他后来可能被看作一个中产阶级肖像画家或者理想化的田园派画家，我们也不论后人怎样看待他作为这类画家的等级，至少在他成长的青春期，部分地受到了“泛大西洋第一街头文化”形成期的影响，而游吟表演也是在那个时期形成。

芒特偶尔会回到位于锡托基特(Setauket)的家，但是在1824年他又返回了纽约，在他哥哥亨利(Henry)的标志牌画店里当学徒。这种商业交易中的实际训练(在南北战争前的纽约被称作“技工”)和其他年轻人是一样的，而这些年轻人都是游吟艺人的首批听众。[10]实际上，于同年(1824年)的10月4日，喜剧演员詹姆斯·罗伯茨(James Roberts)的首次演唱会，在最受工人阶级喜爱的聚集地——查塔姆花园剧院(Chatham Garden Theatre)举行。他穿着内战制服扮演黑人并演唱霍金斯叔叔的歌——《Massa George Washington and General La Fayette》，芒特十有八九观看了这场首演。[11]

11月，安德鲁·杰克逊(Andrew Jackson)正式就任美国第七任总统，在美国开始了一段政治生活与社会哲学的革命。杰克逊对公民权的延伸，被旧的联邦主义贵族认为是灾难性的，但是此举为美国的平等主义带来了新的曙光。在芒特的一生中，他拥护这场运动的民主原则：选举制度、对于废奴和其他激进的经济战略的质疑、个人爱国主义的理想和有利于社会发展的机遇。

这样的民主理念影响了他对艺术的选择。比如他后来正式以这样的艺术观要求自己：“绝不为少数人作画，而要为多数人作画。绘画熟悉的主题比写作更有优势，因为你可以着手做一切——如果描绘得好，就不需要语言天赋来理解绘画作品。”[12]这种亲切的和叙述性的追求，与当时平民论者的追求是一致的。

尽管芒特是杰克逊思想的拥护者，但他主要的抱负还是在专业方面，并且，在19世纪20年代中期，他开始参观美国学院画廊并向当时著名肖像画师学习绘画技巧。就是这个过程导致他永远地脱离了工人阶级。[13]在1825年他自己的报道中说，他“开始用铅笔有时用白粉笔在他哥哥的纽约樱桃街104号涂料店里作画”。

1828年以后，他的第一批彩色作品问世了。这些作品以圣经为主题，在技术上显示了控制得不够得心应手和某种程度的透视平面化，这使人想起当时其他的当地画家。[14]然而，即使在这么早的时期，一张具有明确音乐内容的自画像构成他的身份识别：他手上拿了一支简单的木质六孔长笛(用黄杨木制成，带有象牙箍)。[15]

他的第三幅风景画，仅仅在开始进行正式学习两年之后就完成了，仍然显示了一些技术上的不成熟。这幅画是第一次用地方化的音乐和舞蹈作为主题，而这个主题他后来也反复运用了多次。他创作于1831年的油画作品《雪橇行后的乡村舞蹈》(*Rustic Dance after a Sleigh Ride*)超过两英尺宽。该画证实了在当时，芒特还不是一个技艺高手：他仍旧在处理骨骼、外形和透视的一些问题[图2]。[16]但是，此时他对于音乐的观察已经足够精确去吸引我们的注意力了。



图2 威廉·西德尼·芒特，《雪橇行后的乡村舞蹈 》(*Rustic Dance After a Sleigh Ride* 1830)。油画，56.2×68.9厘米(22 1/8×27 1/8英寸)。波士顿美术博物馆。玛莎·卡罗利克(Martha C. Karolik)的遗产，留给M.和M·卡罗利克的美国画集(Collection of American Paintings)，1815－65.编号48.458.图片2007年版权属于波士顿美术博物馆。

芒特画中的提琴手穿得很漂亮，身着绿色夹克，软领，戴红色领结，还穿着一双舞蹈鞋，将琴托在胸前演奏。他坐在壁炉角落的凳子上，挨着一个看

起来似乎喝醉了的人，同时这也方便他接近一个“适合做朋友”的酒壶。在壁炉的角落里还可以看到一个黑人管家，手上拿着一套风箱。

第三个黑人戴着一顶绒线帽，手上拿着一根鞭子，正在透过门缝偷看。或许他就是那个驾驶雪橇的人？欢乐的氛围，家族成员的参与，适宜的室内布置（用一串圣诞节的绿色植物挂在四周的墙上），规定的时间（在祖父的钟上显示的时间为下午三点），以及黑人与白人在一起相互轻松的交流，还有他们地方特色的音乐与舞蹈，这些都为我们提供了与以往不同的音乐交流活动的信息。这些信息在已经相当宽泛地对城市的记载之外，也在我们通常认为游吟歌手只出现在工人阶层中的看法之外。[17]从芒特早期的自传以及这些早期的画作中，我们可以看见：白人与黑人、农村与城市人口的相互来往，明显比过去的一些记载更加广泛。

即使没有这些以黑人为主角并对其充满同情的画作作为间接证据，我们也能从芒特大量的书信与笔记中（这是一个数量极大且很有价值的音乐信息资源，但考虑到它超出本文探讨的范围，故略去）找到直接证据，表明他是一个黑人器乐的赞赏者。例如，在芒特与凯迪（C. M. Cady）通了几十年的信后，他回忆了对童年好友安托尼·汉尼拔·克莱普（Anthony Hannibal Clap）的坟墓的祭拜。那是一位自由的黑人小提琴手，是他的叔叔霍金斯为其提供的墓石与碑文。

当芒特描述托尼（Toney 即安托尼——译者）的保留曲目时，提到了这篇墓志铭和刻在墓碑上的小提琴。它们明显包括了构成新英格兰民间舞蹈节目主干的盎格鲁-凯尔特（An glo-Celtic）形式：

> 我被一位杰出小提琴手的纪念碑的崇高和独创性所震惊……我认为我有责任给你寄一件复制品。我小时候曾坐在安托尼身旁，听他演奏吉格舞曲和角笛舞曲。他是用那种方式演绎的专家。[18]

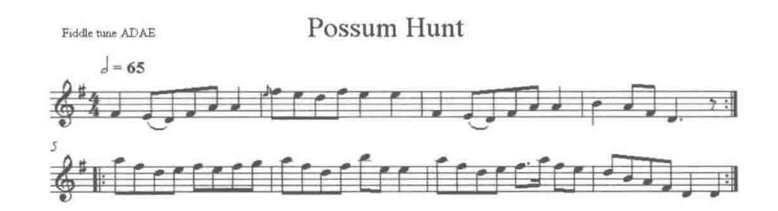
对于芒特的音乐参与，我们还可以从其他媒介得到补充证据：他的哥哥罗伯特·纳尔逊（Robert Nelson）是一个专业的巡回舞蹈老师，他们二人相互通信的内容尽是音乐描述、草图和乐谱。1841 年 1 月，罗伯特从乔治亚州的贾斯珀县（Jasper County Georgia）给他弟弟写信说到，他开了一个舞蹈学校，但是由于经验不足难以吸引很多学生。[19]

他给弟弟寄去了乔治亚州的黄绿色大粒斯卡珀农（Scupernong）葡萄，暗指了政治和德克萨斯州的独立，表达了在纽约继续发展舞蹈培训事业的希望，并恳求威廉说：“如果你对法国花式舞有新的想法，请告诉我。如果没

有，就给我寄来一首歌，二重唱也可以，那种不难表演的二重唱。我可以自己唱一个声部而演奏另一个。唱一支歌会获得比普通人意识到的更多的收益。”[20]

作为报偿，罗伯特为威廉提供了其他的音乐：

在希尔斯伯勒（Hillsboro）时，我听到了一个短小的轮舞曲。为此我非常高兴，并把音符记了下来。如果你想把它变成黑人的风格，你应当把低音弦升高一个音。如果有合适的机会，我将努力收集更好的东西，直到你能在任何地方都见到它（这里的乐谱是插在手稿中的）。[21]



这是一个简单的、自然音阶的、两句体的曲调，其类型和程度都无从得知。它普遍流行于新英格兰和南方各地。

但是罗伯特记谱的精确性，其书信交谈中提到各种音乐的篇幅和频度，特别是，罗伯特写的关于表演实践的笔记，都证明了两兄弟的惊人精确的观察和报道工作——并且证明了他们对黑人音乐家的卓越的感受力。他提到的“把低音弦升高一个音”的意思是：回到 A－D－A－E 这样一个普通存在于南方的突出持续低音的变格定弦。这意味着罗伯特不仅获得了曲调，也为他偶然遇到的这位黑人小提琴手记录了实际表演的情境。我们无疑可以合理地假定威廉也做了同样的事情——尤其是当我们看了《晒草人之舞》(Dance of the Haymakers)后，我们能够肯定他确实这样做了。

威廉依照他哥哥的要求，提供了一个非常精致详细的被称为“白色美人(White Lady)”的法国花步沙龙舞的方案，曾由恩·马修森（N. Mathewson）表演过的。该方案显示了精细的观察，里面不仅仅包含有音乐内容，还有一些个人资料。他继续做下去，在记录了乐曲《营地的角笛舞曲》(Camp-town Hornpipe)之后，他仔细描述了马修森的实际表演，并给罗伯特的改编提出自己的建议。最后他说：“我希望你能找到‘白色美人’表演中的可贵价值，这样才不至于浪费邮资。”[22]那些曲调、歌曲、音乐技巧以及舞步的交流，是他和哥哥的日常通信中的一部分。

在那一时期，舞蹈家可能会种葡萄，画家们也可能会记录一些曲调，这都不足为奇。芒特家族的四位兄弟都是画家，他们是内战前文化背景的一部分。那时，自学的能力被认为是可贵和有益的。正是在这样的背景下才产生出了如罗伯特那样的自学成才的舞蹈老师，他总是在寻找新奇的、吸引人的而非传统的资料；也正是在这样的背景下，才出现了威廉这样的流派画家，他重视工艺、技巧和创作灵感。但是对他来说，坊间艺术和"高雅"艺术的区别，还不像战后那样严格。

尽管他后来感叹道："我应该要少拉小提琴，而多去绘画"，但事实上，他终身保持着对音乐的兴趣并将它作为自己的画作和艺术实践的主题。他不仅继续描绘音乐的场景，而且继续与各种通信联系人分享其改编的曲调和舞蹈。他演奏小提琴和长笛，并且在1840年代后期甚至还设计、制造了一把名为"和谐的摇篮"的原创小提琴，并获得了专利。

威廉和他哥哥罗伯特一样，熟悉这种充满音乐和本地舞蹈的社交场面，大家熟知的创作于1831年的《谷仓地板上的舞蹈》(*Dancing on the Barn Floor*)进一步证实了这一点。在这个图景中，威廉描绘一对夫妻在音乐的伴奏下跳舞，采用民间小提琴伴奏。这是个总的主题，威廉后来多次将这个主题加以变化，然后富有成效地回到这个主题。尽管这很理想而且浪漫——很可能仅仅是基于想象的情境——但是画作揭示了令人吃惊的音乐细节，它们准确地反映了表演的实践。穿着厚重的鞋在凸起的有回响的谷仓地板上跳舞，是有着较久历史的民间舞蹈形式。这种形式在英国、爱尔兰以及新英格兰的乡村都很普遍。同样的，民间小提琴演奏者将琴放在锁骨上，没有腮托，左手位于第一把位，用两个手指握琴，并且"阻塞在"琴颈上，这些和盎格鲁-凯尔特人的民间方式很一致。

芒特是个务实的发明者和商业画家。他受委约者委托画肖像，并且应出版商和石版画印刷商要求画风俗画，并且打算在他未来的画中将音乐作为畅销主题包括进来。[23]

有两幅比较典型的画表明了他处理这类音乐题材的手法：在《调弦》中，芒特将画中的小提琴手称为"加利福尼亚男孩"(这个名称无疑是引自当时充斥于各东海岸报纸的关于淘金热的报道，在别的地方他也引用过)[图3]；还有一幅是《左和右》(*Right and Left*)(1850)，芒特画了一位左手拉琴的黑人小提琴手，但他的画法很聪明，以免因为平版印刷时颠倒画面而看起来就像用右手拉琴[图4]。

为了进一步探究细节，我们转向以下两幅画，它们应该是芒特最有名的作品：《班卓琴手》(*The Banjo Player*)[图5]和"骨制乐器演奏家"(*The*



图3 威廉·西德尼·芒特《调弦》(*Just in Tune*),1849,油画。纽约州立大学石溪分校,美国长岛艺术、历史和马车博物馆。

Bone Player)[图 6],这两幅画都绘于 1856 年,被认为是商业作品。在芒特和威廉·绍斯(William Schaus)的来往信件中清楚地表明,这是绍斯出版系列中的两幅画,画中的主题也是由芒特提议和构想的。[24]

首先来看《班卓琴手》这幅画。这幅作品具有一丝不苟的细节,色调温暖,甚至带有相当的"锈色"。这名演奏者穿着时尚(西装背心,红领带和一些珠宝),但在芒特肖像画的某些方面,正如他在多项作品中所一直沿用的视觉线索,表现出巡回演出的暗示。班卓琴手头戴俏皮的针织袜帽,坐在一件厚外套上,这种前面的画中已经提到过的象征"音乐家"和"巡演"的服饰的暗示将再度发生。他拿着一个具有时代特色的班卓琴(事实上,这个图像已经被乐器制造商在重现南北战争前的乐器时用作样板),它显示出类似田野鼓(field-drum)的形制:只有几条支托和一个深的鼓盆(它们能够发出低沉的、似重物落地的并且圆润的音调),一个无品的琴颈,四条主要演奏旋律的弦,加上一条短的"鸡油菌"(chanterelle)式的持续低音弦,尾部还有一些有



图 4　威廉·西德尼·芒特,《左和右》(*Right and Left* 1850)。油画。纽约州立大学石溪分校,美国长岛艺术、历史和马车博物馆。

意思的装饰件。[25]

更有趣的是有关演奏技法的描绘:看起来左手正在奏出多弦和声,而右手用大拇指向下弹奏,用其他几个手指向上演奏。基于在此之前我们对于芒特描绘的精确性一直是肯定的,所以此处的这种技巧是白人式的游吟艺人演奏方式,使用分解和弦和源自非洲的抓奏,不是更多的猛击、敲击、增加持续音以加强旋律。这种更加接近白人游吟艺人而不是南方腹地黑人演奏者的风格,这使人想到,或许说,这位班卓演奏者不是在演奏一首舞曲,而是在为其他乐器或声乐伴奏。[26]

另一幅作品,"骨制乐器演奏家"(The Bone Player)更加有趣。这是一



图5 威廉·西德尼·芒特《班卓琴手》(*The Banjo Player* 1856)。纽约州立大学石溪分校,美国长岛艺术、历史和马车博物馆。

幅深色的、秋天色彩感觉的或是"室内"色调感的油画作品。这些骨头是一种民间乐器,该乐器用牛或者羊的肋骨制成。在画中这些骨头的形状、构造以及演奏技巧被描绘得十分仔细和准确(演奏技术一项甚至常会被一些音乐家误传,更不要说画家)。演奏者的胡子、耳饰和服装(厚重的大衣、马甲、领结、和带有凹痕的帽檐)显示了他独立和流动的生活方式。我们也许会注意到,这些骨头上,正如班卓琴被精细地装饰一样,也有精细的雕刻。这显示了在制作该乐器的过程中所付出的努力、耗费的时间以及对自己作品的自豪感。根据画上的服饰、演奏技术、身体姿态和画像的视觉效果,我们可以得出这样一个合理的结论:该音乐家绝不是一个谄媚的或惯于顺从的人,相反,他自信、有主见,并对自己的职业感到自豪。

现在我描述一下我的最终印象:黑人与白人的音乐互动对于理解芒特的作品《晒草人之舞》(Dance of the Haymakers 1845)[图7]的音乐学意义是必不可少的。虽然这部作品几乎完全被学术界的音乐史学者所忽略,但



图6　威廉·西德尼·芒特《骨制乐器演奏者》(*The Bone Player* 1856)。油画,56.2×68.9厘米,(22 1/8×27 1/8 英寸)。波士顿艺术博物馆,玛莎(Martha C. Karolik)留给 M. and M. Karolik 的美国画集(Collection of American Paintings)的遗产,1815－65. no. 48.458. 图片2007 年版权属于波士顿美术博物馆。

它是关于美国内战之前黑人与白人音乐互动的有价值的信息承载物。该作品先后被命名《音乐的感染力》(*Music is Contagious*)等。这是一幅大型油画,它代表了几个相当完整的主题的制定。撇开其构思、技术、和调色等问题不谈(在这些领域我与芒特有不同观点),芒特自 18 世纪 20 年代晚期以后迈出了重大的一步,他的画中的音乐学信息也变得丰富且生动。

这幅画描绘了乡村谷仓的图景。参与的人们或舞蹈,或观看,或交谈和嬉戏。画面中有九个人和一只狗。如下所示。

• 在谷仓干草堆上,有两个小孩,一个白人一个黑人(看起来都是女孩),面带微笑,向下望着舞者。她们这种"观察观众"的布局和另一个"舞台左侧"的观察者正好形成对称关系。并且这种布局还"以一种唤起人们想象到剧院中带有观众包箱的舞台前部的方式"构建起一个虚拟的谷仓敞开的

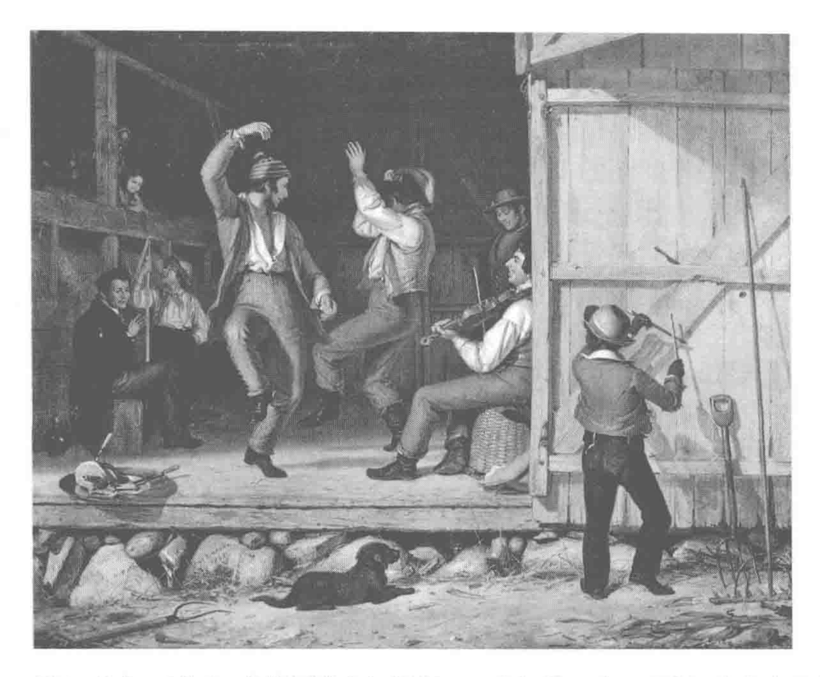


图7 威廉·西德尼·芒特《晒草人之舞》(*Dance of the Haymakers* 1845). 油画,25×30英寸。纽约州立大学石溪分校,美国长岛艺术、历史和马车博物馆。

门(同样的构建还见于前面洛特对"为鳗鱼而舞"的表述,并可参考其他相关讨论)。

• 一个成年男子盘腿坐在箱子上,也看着舞者,旁边有一个坛子。这是芒特的另一个比喻手法:这个人物被置于和他的前人所作的《乡村舞蹈》(*Rustic Dance*,1830)中的人物几乎相同的位置、持几乎相同的姿势以及整体的醉态。

• 一个站着的小男孩,手里拿着连枷(象征丰收),望着上面的两个女孩。正如草垛顶上的女孩的位置使人们联想到戏院包箱中的贵族,站在地板上的男孩的出现使人想到乐池中的站立看客。芒特年轻时在鲍厄里街(Bowery)和查塔姆剧院(Chatham Theatres)肯定已经知道这些了。[27]

• 两个成年男人正在跳舞。他们身着不太时髦而且皱巴巴的衣服。其中有一个戴着绒线袜帽(对芒特来说,这是另一个再次出现的游吟艺人的符号),另一个挥舞着他松垮垮的帽子。关键的是,这两人跳舞的姿态(一只手举起,身体直立挺拔直到脚趾头)这就是凯尔特人的"苏格兰高地舞",(Highland fling)——但它也与前面所描绘的黑人"为鳗鱼而舞"较为一致。

• 一个成年男人——或许是混血儿——穿着一件大衣,戴一顶低檐帽,

侧身靠在墙上,看着提琴手。

• 另一成年男提琴手,坐在翻扣的筐上,又一次,他将小提琴放在自己的锁骨上,演奏着第一把位。(谢普·乔纳斯[Shep Jones]认为:这个肖像肯定是芒特的提琴素材之一)[28]

• 最后,一个年轻的黑人男孩,背朝观众,戴着一个稻草帽,穿着破烂的绿夹克,站在地上看着舞者们,他用两根棍子在谷仓木板墙的一面敲击。作为观察者,他的位置处在画面较低的右前方,用以平衡较高处左后方的其他孩子。他是下层阶级的局外人,却又不可避免地成为一名听得到音乐的参与者。

这幅画作构图细微,具体到劳动与酬劳的标志:一个耙子和一个长柄草耙在画面的右前方倚着谷仓,一个干草叉在画面的左后方躺在地上。谷仓的里面仅有一只火腿,后面只有一只壶。画面的整体色彩,呈现出了恰到好处的"秋意",突出了金色、棕色、绿色、棕褐色和橘色。便装上不同位置的补丁和自然放松的各种身体姿势,以及画作的标题,所描绘的情势,乡村的背景,特别是农业的主题——所有这些都是表现乡村劳动人口中多种族的互动。虽然这些人的阶层和地位各不相同,但这种互动还是非常频繁和为人期待的。

最重要的是音乐互动的视觉细节。小提琴是战前音乐界各个流派和乐团演出常用的乐器,所以它的出现,就像小提琴手使用民间技巧一样,并不特别指向某些特定曲目。但是,正如我们曾说过的,被描绘的某些舞蹈语汇中确实采用了盎格鲁-凯尔特人的舞蹈元素,因为盎格鲁-凯尔特人的舞蹈过去被引入了新英格兰。男人们穿着皮制厚底鞋在有回响的木质地板上踮起脚趾跳舞,伸展一只手臂绕过头顶(犹如爱尔兰老师在门板或木桶盖上舞蹈那样),具备了苏格兰高地舞的明显特征。

然而,与此同时,一些事实同样暗示了种族融合已经在凯瑟琳码头上发生过;在1820年的《为鳗鱼而舞》中,有个不知姓名的黑人"为鳗鱼而舞"来招揽生意时也使用了相似的舞蹈语汇:弯着身体,踮着脚趾,一只手挥舞着另一只手按住臀部。第三个形象,是1837年在霍金斯的《奥尔巴尼的背后》(Backside Albany)活页乐谱封面上的黑人形象。它与前者有着明显的关联:虽然这个黑人的身份不明,但是可以看到的是他穿着宽腿裤、带着低檐帽、跳着与《为鳗鱼而舞》同样的舞姿(踮着脚趾,右手在头顶挥舞着),但是他身着敞开的衬衫,和《奥尔巴尼的背后》中的高腰裤。[29]实际上,"为鳗鱼而舞"和"晒草人之舞"的最明显的区别在于举手的姿势上:在美国黑人中,姿势是放开随意地挥舞着,而在凯尔特风格里,其舞姿是手掌朝下举起的(这种风格来源于17世纪的宫廷舞)。

在芒特1845年的绘画中，他沿用了一个比喻，这个比喻的影响范围及于从1820年的凯瑟琳市场匿名的草图，到1830年他叔叔的歌曲版本等一系列作品。他仔细地合并和混溶了非洲和凯尔特影响之间的区别。但是他补充了另一种种族融合的景象：他采用长袜帽作为游吟演员的符号，他将跳舞的场地由暗示着美国黑人城镇背景的木码头改为象征盎格鲁-凯尔特的乡村谷仓背景，将《奥尔巴尼的背后》的光脚改为晒草人的硬鞋，而且，最后纠正了舞者的右手腕，有效地运用身体姿态来标志从非洲人到盎格鲁-凯尔特人舞蹈语言的转变。

当我们审视了与之相关的被叫作《音乐的魅力》(*Music Hath Charms*)或《音乐的力量》(*The Power of Music*)这幅画之后，[30]事情变得更加复杂。在这幅画中，外面的观看者是一个成年的黑人男子，他参与了，但并不是活跃地参加演奏，更多地是被动地倾听着。相互作用的复杂性进一步增加了：在一幅水彩卡通画中，就门外的观看者而言，显然与《晒草人之舞》有一个显著的回应。作为一个成年的美国黑人，这位外面的观看者模仿着里面舞者的舞步跳着舞(使用像鳗鱼样的弯曲腿部的舞蹈姿势)，而里面的舞者，像苏格兰高地的少女那样，摆弄着他们的工作服围裙[图8]。

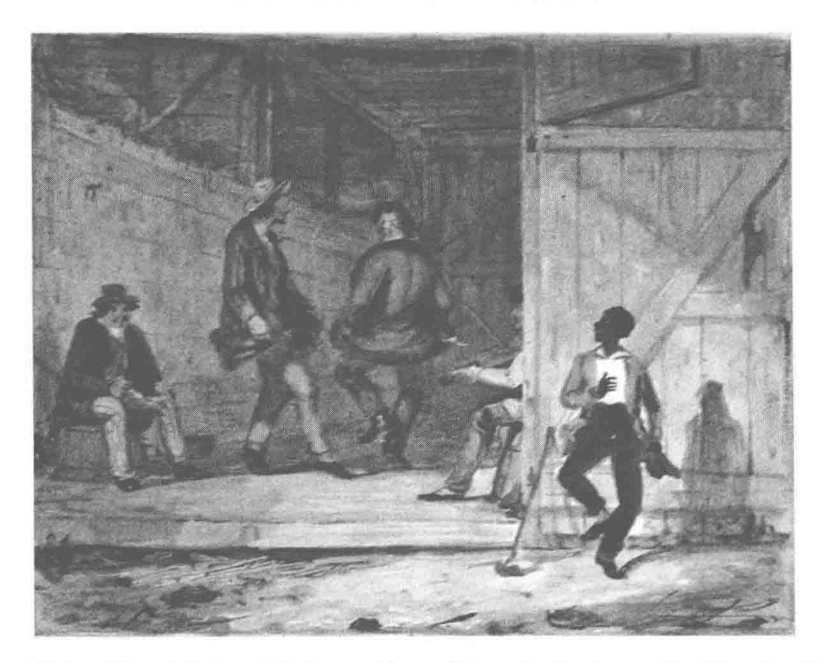


图8　威廉·西德尼·芒特学习《晒草人之舞》，Study for *Dance of the Haymakers*（约1845)。水彩画。纽约州立大学石溪分校，美国长岛艺术、历史和马车博物馆。

还有更复杂的情况，诸如：在一幅铅笔素描中，谷仓里的几个美国黑人，一个在跳舞（摆弄着他的围裙），另一个人在拍打身体（patting Juba），在谷仓的外面有一个白人男性正在欣赏着。于是，当芒特自己为这幅画选择《两个人在谷仓跳吉格舞》（*Two Men Jigging at barn Door*）这一标题时，就把盎格鲁-凯尔特的吉格舞归到美国黑人的名下了［图 9］。



图 9　威廉·西德尼·芒特《谷仓地板上的舞蹈》或《两个人在谷仓跳吉格舞》（未注明日期），铅笔画。纽约州立大学石溪分校，美国长岛艺术、历史和马车博物馆。

在这一点上（它可能使音乐学家晕头转向），我们意识到，文化交流的层层叠压，既有描述性又具有隐含性，所有芒特先前的观察和音乐经验，所有包含在晒草人之舞的证据本身，以及它的各种相关的素描和水彩画，都说明这个作品（包括芒特其他的类似这样的作品）都抓住了一个关键的被忽视了的历史瞬间：黑人和白人音乐家之间实际音乐合作的精确的视觉报告的提供，将构成游吟表演的音乐语汇。并且，如果怀疑者需要更多的深入的证据，这种图像就能提供。

除了小提琴和舞蹈者自身脚步的声音之外，还有最后一件值得描述的乐器。让我们再次观察那名站在谷仓外面也在舞台框架之外、并且看着里面舞蹈的黑人男孩，还需要考虑他正在演奏的乐器的暗示。他手中拿着一对手工削成的鼓槌，他正用它们击打着谷仓的墙（并引起回响）。[31] 这样，就有了三个声道，不仅有小提琴和踏脚的声音，同样包含了即兴演奏的鼓声。如果我们靠近一点去仔细观察击鼓者，如果我们还能清晰记得芒特精心建构

的、对音乐细节的细致关注,我们就能得出更进一步的重要推论。那男孩手中拿着鼓槌,但是并非如我们所期待的作为一名未经专业训练的演奏者那样将其双双高举,而是一只手手背向上,一只手手心向上。打击乐演奏者称这种握法为"传统的",或是更准确说是"小军鼓"的握法。还有,看起来他是交叉敲击的:也就是说,握着一支鼓槌的尖端,使其靠着鼓的表面,并且用另一支击打这支,用现代的说法就是"边缘击打(rim-shot)",是小军鼓和小鼓的典型奏法。这些并非是业余或随意的技巧,相反,它们完全与正规打击乐的训练相一致,极有可能是军乐背景。这是什么意思呢?这名男孩是在哪里并如何接受此类训练的呢?至关重要的是,这类击鼓方式对于盎格鲁-凯尔特小提琴音乐有些什么样的影响呢?

近期学者的研究成果(大部分是未发表的)已证实了大量的美国黑人(多数是奴隶)为殖民地自卫军所做出的不为人知的贡献,这些黑人在打击乐器上的专门技能,这是18世纪音声景象的重要组成部分。这项研究进一步揭示出,黑人鼓手在军事和准军事背景中的存在,其重要性和普遍性远远超越了此前人们的认识。[32]无论是目前已发表的相关论文还是尚未发表的研究成果,都没有对此问题进行深入地讨论,但是已经足以使我们肯定:这一点是绝对可信的:芒特油画中年轻的黑人鼓手极有可能是从生活而来,或是通过回忆近期的观察而得。他可能在多种族的军乐队中接受了击鼓训练;所以他的被精确描绘的专业击鼓技术完全可能是历史的写照。

威廉·西德尼·芒特创作的音乐和舞蹈的图画既包括农村的也包括城市的,同时他又是一个多元文化的杰出的且非常细心的观察者。他直接地并有意识地探索盎格鲁-凯尔特人的音乐舞蹈和他们的黑人对应者的交互影响,他们互相影响的做法导致了1840年代音乐的出现。即使我们无法凭借芒特的个人传记、草图和信件,或是其他的作品体会上述内容,与《晒草人之舞》相关的材料中种族划分和舞蹈语汇的视觉形象的巧妙安排,会令人明晰这一点。这种巧妙运用是芒特的传记和视觉语言的一部分,他的笔记的准确性也已被证明。这一事实意味着,这一切对于游吟艺人的音乐综合何时、何地、怎样、由谁或者在哪些人中间实际地发生等问题,都是极其重要的证据来源:它确实发生了,举个例子来说,它就存在于芒特自己的生活、艺术和职业生涯中。

不幸的是,我们无法明确知道《晒草人之舞》的音乐听起来怎么样,作为一种音乐体验,这些期刊和信件没有提供乐谱。事实上,因为芒特经常通过记忆、想象,或者在画室中作画,而不总是根据文字描述的场景,所以我们不知道他所描画的事件是否真正发生。但是我们确实知道的是,芒特对音乐

和种族互动是一个精通而准确的记录者。我们能够识别白人小提琴家和黑人鼓手在《晒草人之舞》中演奏的不同的音调特征吗？不能。我们能够推断，在这幅画中，犹如在其他众多画作和许多素描、乐谱、书面描绘那样，芒特正在提供独一无二的，关于黑人与白人音乐互动的一个时期的详尽资料，而这种互动在乡村和跨阶级之间的影响曾经被误解了吗？在我看来，这是不容置疑的。

且不说数百页的描写和记录的曲调，芒特创作于这一时期的其他绘画作品、素描和文字，也同样地包含了这一时期黑人和白人互动的迷人的音乐信息。上述一切，都证实了芒特的兴趣所在、他精确描画的对象、以及他对能看得见游吟歌手诞生的几十年中，黑人和凯尔特人音乐互动的研究成果的有效应用。对于这项非常重要的资源进行详细而深入的研究，已经耽搁太久了。

注释：

① Walter T. Lhamon, *Jump Jim Crow: Lost Plays, Lyrics, and Street Prose of the First Atlantic Street Culture* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003).

② Dale Cockrell, *Demons of Disorder: Early Blackface Minstrels and Their World* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1997); William J. Mahar, *Behind the Burnt Cork Mask: Early Blackface Minstrelsy and Antebellum American Popular Culture* (Urbana: University of Illinois Press, 1999); Eric Lott, *Loves & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* (New York: Oxford University Press, 1993); Walter T. Lhamon, Jr., *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998).

③ Alfred Frankenstein, *William Sidney Mount* (New York: Harry N. Abrams, 1975), 80 ff.

④ Alfrd Frankenstein and Gilbert Ross, *The Cradle of Harmony: William Sidney Mount's Violin and Fiddle Music* (Folkways Records, FW32379, 1976). 见该唱片套上的说明文字。

⑤ Vera Brodsky Lawrence, "Micah Hawkins, the Pied Piper of Catherine Slip", *New York Historical Quarterly* (April 1978), 138–65. 劳伦斯曾断言，"霍金斯通过'奥尔巴尼背后'(Backside Albany 1824) 已经期待黑脸游吟技艺的出现十多年了"。这一断言已经被近来的学术打了折扣。科克雷尔和洛特已经证明在赖斯(T. D. Rice) 和狄尔逊(G. W. Dixon)的单独表演中，黑脸游吟技艺的初露端倪实际上是和霍金斯的活动以及威廉·西德尼住在他叔叔家那段时间同时发生的。还应该注意到，芒特想把盎格鲁–凯尔特和美国黑人的影响结合起来的想法可能是从他叔叔那里继承来的："奥尔巴尼背后"实际上是一个相反的事实，也就是说，是一个新的主题，意在以民谣的风格，用爱尔兰民歌《博因河水》(*The Boyne Water*)曲调演唱。我非常感激美国长岛艺术、历史和马车博物馆的艺术馆馆长伊娃·格来古斯基(Eva Greguski)，她和她的员工们对这项研究作出了巨大贡献，是她为我提供了文献。

⑥ 在 1853 年 11 月 24 日给凯迪(C. M. Cady)的同一封信中(1975 年在弗兰肯施坦因复制 91–92)，芒特顺便地但是充满钦佩地说道霍金斯的文化的和音乐的成就。

⑦ 音乐学共时性的另一个例子,可以为这种环境解谜:洛伦佐·达·彭特,莫扎特三部大歌剧的词作者,从1806年在鲍厄里街开了一家水果蔬菜店,后来在哥伦比亚当了一个意大利语教授。他的经历,就像芒特一样,暗示了19世纪前三分之一下纽约的音乐企业的宽宏和包容以及当时的音乐现状。

⑧ 参见 Walter T. Lhamon, Jr., *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*, 其中注㉒对这幅作品在当时的地位(这是难以获得的)进行了描述。

⑨ "pat Juba"是即兴地,以复节奏用手拍打四肢和躯干。它是一种古老而普遍的黑人艺术形式,在20世纪,通常由扮演黑人说黑人方言的杂耍演员(hambone)来表演。"Bowery b'hoys" 的原型地街道工人、士兵和娱乐消费者。

⑩ 弗兰肯施坦因将芒特描述为一个积极的民主党员,多年来[他]反对废奴,并且喜欢将1860年的共和党人称为"林肯傻子"(Lincolnpoops)。但他也与游吟技艺这个特定人群关系紧密。Alfred Frankenstein, *William Sidney Mount*, 10;又见 Eric Lott, *Loves & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*; Dale Cockrell, *Demons of Disorder: Early Blackface Minstrels and Their World*.

⑪ 美国国会图书馆保存1837年霍金斯的"奥尔巴尼背后"的乐谱,是作者去逝后的首版,描画了一个美国黑人在跳舞,舞者的衣服、姿势与芒特在1845年《晒草人之舞》中的舞者几乎完全一样。Vera Brodsky Lawrence, "Micah Hawkins, the Pied Piper of Catherine Slip", 153.

⑫ 引自 *Jane des Grange* 的前言。*Alfred Frankenstein*, Painter of Rural America: William Sidney Mount, 1807-1868 (*Washington H. K. Press*, 1968), 7-9.

⑬ *Alfred Frankenstein*, William Sidney Mount, 8.

⑭ Christ Raising the Daughter of Jairus X: Saul and the Witch of Endor. 两件作品在弗兰肯施泰因的书中都有再现。*Alfred Frankenstein*, William Sidney Mount, 4-5.

⑮ 同前, *Alfred Frankenstein*, William Sidney Mount, 21.

⑯ 弗兰肯施坦因在1835年复制了乔治·莱曼(*George Lehman*)的石版画《乡村酒馆中的舞蹈》(Dance in a Country Tavern)它几乎可以作为芒特的《乡村舞蹈》(Rustic Dance)的模特。*Alfred Frankenstein*, William Sidney Mount, 9.

⑰《农夫的午餐》(Farmers Nooning 1836) 描绘了秋收的人们。画面上有五个农夫,其中一个是黑人,在树荫下睡觉。这幅画复制于 *Alfred Frankenstein*, William Sidney Mount, 18.

⑱ *Alfred Frankenstein*, William Sidney Mount, 91. 这块石头现在可以在纽约石溪长岛博物馆的藏品中找到。

⑲ *Alfred Frankenstein*, William Sidney Mount, 60-61.

⑳ *Alfred Frankenstein*, William Sidney Mount, 61.

㉑ *Christopher Smith's record*.

㉒ 1841年5月2号芒特写给哥哥罗伯特的信,纽约州立大学石溪分校藏。*Alfred Frankenstein*, William Sidney Mount, 62-63.

㉓ 1846年关于这一话题的一份目录包括:《一个音乐家在记录一个吹笛人的曲调——来自下方的光》(很明显,这件作品后来变成了《捕捉曲调》Catching the Tune)、《学吹横笛的孩子们》(The Novice, 1847)、《调弦》(Just in Tune, 1849),等等。*Alfred Frankenstein*, William Sidney Mount, 147.

㉔ *Alfred Frankenstein*, William Sidney Mount, 164. 实际上,引自他们的通信。信中芒特曾问绍

斯:“你希望一个黑人还是一个白人在 Just in Tune 这幅画中?” *Alfred Frankenstein*, William Sidney Mount,160.

㉕ 例如,制琴师詹姆斯·哈特尔(*James Hartel*)的作品,进入数据库*www. minstrelbanjo. com*,2006 年 7 月 31 日 。

㉖ 在很多例子中,很难搞清楚芒特在多大程度上照着模特作画、根据记忆作画和根据其他视觉资料作画。可以肯定的是,他想象出“畅销的”主题,并把它们带进工作室去实现这些主题。所以,《班卓琴手》这幅作品所画的并不是一个真实的人物,而是一个想象出来的主题。后来,芒特才雇了一个模特(与伊娃·格赖古什基[*Eva Greguski* 长岛博物馆艺术馆馆长]的私人谈话。2006 年 6 月 22 日)。当然,芒特的草图中那些“为了将来”的主题也显示出这不是根据一个真实的音乐家创作的。然而,如果有人质疑芒特是根据对模特的观察来作画,这个问题并不影响对芒特具有精准的观察力的评价;没有人能仅靠对模特的观察就能把音乐实践描画得如此精确。

㉗ 1830 年鲍厄里剧院开始由一所中产阶级的去处改建为游吟技艺的场所时,芒特是在场的。在这里,*T. D.* 赖斯是第一个 57 个晚上在这里“跳跃的黑人”:在“两个剧院草图”中,他提供了说明“服装——画于鲍厄里剧院,1832 年 1 月 23 日。*W. S.* 芒特”。弗兰肯施坦因 (1968),第 70 页。另见洛特,第 85 - 86 页;科克雷尔,第 30 - 32 页;特别参见拉蒙(1998)第 30 - 35 页。

㉘ 私人谈话,伊娃(*Eva Grtguski*),长岛博物馆艺术馆馆长。2006 年 6 月 29 日。

㉙ 这张图被复制在劳伦斯著作的第 153 页上。

㉚ 在弗兰肯施坦因 1975 年的著作中被复制,第 159 页。

㉛ 十分有趣而且与观察有关的是,在很多黑人乐器中,包括最特别的独弦击弦乐器迪德利弓(*diddley-bow*),也被运用到“墙上的演奏”(*playing on the wall*)中。

㉜ 尼古拉斯·巴特勒(*Nicholas Butler*),查尔斯顿国家公共图书馆档案管理员,私人谈话,2006 年 7 月 25 日。我深深地感谢我的老朋友和印第安纳大学的同事为这一关键性的观察报告所作的一切。

下编

音乐形象中的文化寓意

诗篇中的声音:《勒特雷尔圣诗集》中的人声与器乐的象征意义

作者:罗西娜·巴克兰[1]
翻译:边　中
校译:刘　勇
审校:洛　秦

译自:

Rosina Buckland, "Sounds of the Psalter: Orality and Musical Symbolism in the Luttrell Psalter", *Music in Art* XXVIII/1-2(2003), 71-97.

你们当向神,我们的力量放声欢唱,向雅各的神大声欢呼。
唱起诗歌,打起铃鼓,弹起里拉琴和竖琴。你们要
在新月和满月时我们过节的日子吹起号角。

《诗篇:80(81)》

诗篇中的主要话题之一便是声音,是为向上帝祈求或致以感恩而发出的话语或奏出的音乐。被称为《勒特雷尔圣诗集》(Sounds of the Psalter: Orality and Musical Symbolism in the Luttrell Psalter)的14世纪英文手稿反映并有力支持了这一说法,因为它具有显而易见的声音和节奏、语音与器乐表现。其口头的创作与表演方式并没有因为将其转化成文本形式而丢失,也许正如人们所期待的,这种表演方式通过书写与装饰性图案的手段保存了下来。首先应当确定诗篇具有诗歌的性质,以及这本特殊的圣诗集中的视觉设计的严肃性,在此基础上我才能开始相关论述。之后,我会就《勒特雷尔圣诗集》中音乐的角色及其象征意义进行扩展性的讨论。最后,就这

(1) 作者信息:纽约大学艺术研究所。

本圣诗集的文本和书页上的图案是如何象征与指示实际演出情景进行简短的讨论。

《勒特雷尔圣诗集》(36×24.5 厘米,不列颠图书馆,Add. 42130)产生于1325 年至 14 世纪 40 年代(1340s)早期。[①]能够获知这一时间跨度和它的资助人准确信息,应当感谢第 202 页反面微型画上面献辞:"Dns Galfridus louterell me fieri fecit"(杰弗里·勒特雷尔王[Lord Geoffrey Luttrell]造就了我)。杰弗里·勒特雷尔爵士生于 1276 年,是一位骑士,他的主要财产在东英格兰地区林肯郡的艾恩汉姆(Irnham)。

虽然这本圣诗集的文体全部用同一种手法完成,但是装饰性的图案却是分不同阶段绘制的,并且最终没有以一种统一的样式完成。26 集中只有 14 集含有完整的装饰图。第 2 至 9 集中还包含了装饰性的环绕花边,以及页边的对《新约》中的场景、圣徒及同时代人活动的描绘。13 至 18 集是作为一个单元完成的。其中带有装饰性的树叶状图案、世俗的活动和大量的以鲜艳颜色绘制的充满想象力的图案作品。迈克尔·卡米勒(Michael Camille)认为这本诗集的产生过程中,曾有几年中断,并且交付给所谓的勒特雷尔大师来完成,但这件事最终没有付诸实施,[②]日历最后配页中仅有的两页在后来才受到些微关注。尽管在诗篇之后还附加了小型圣歌、一篇应答祷文和为死者做祷告时所用的乐谱,但乐谱并不完整。[③]

《勒特雷尔圣诗集》的断断续续的产生过程在对它的研究中已经有所反映。完整的誊写本从未公开发行过。1932 年黑白节选复制版缺少了前边的 288 页内容,只包含了"主要部分"中 15 个完整页面,这部分之后的一个完整页以及其他部分的局部内容。此外,卡米勒批评假定这手稿反映的是"真正的"14 世纪日常生活的观点,认为这种观点曲解了这份手稿。他对将乐器图像脱离与上下文关系的做法同样持批评态度。[④]

这部《圣诗集》是中世纪插图最多的诗集之一。巨大的投入最终成就了这部庞大的卷集,以此作为对宗教虔诚的奉献表达。这本诗集除了在礼拜仪式中使用外,还被作为一流的祷告词的范本。因为其中的赞美诗、挽歌和人性化的呈现方式为每个人从自己的角度理解和自我引导崇拜提供了一种理想形式。由于这个原因,我们看到 13、14 世纪期间产生大量豪华圣诗集是因为富有的赞助人。

作为诗歌体形式的诗篇中的结构与节奏

《圣经》中的《希伯来诗篇》,或赞美诗,由 150 首庄严的诗歌组成。这些

诗歌最初就是由音乐伴奏来咏唱的。虽然诗篇的作者一直以来都被圣·奥古斯丁(354～430)认为是大卫王，但是这部完整的诗歌集实际产生于以色列历史上的多个不同时期。对诗篇的研究产生了不同的对诗篇的分类系统，但从宽泛的意义上它们可以分成八类：赞美诗、挽歌、信心歌、感恩歌、庄严史诗、皇室赞歌、对智慧的赞歌和礼拜仪式歌。[5]中世纪的作家们看到诗篇中"大卫多次表现出的赞美与忏悔的态度，"从而将其作为"大卫个人思想与感受的直接记录"。《圣经》中的这种艺术形式曾被诗人借用来写作短诗，以与教会神父的禁令进行辩论。[6]诗篇的突出特点就是它的节奏结构和平行句式。基本的节奏是由一个单线条中单个乐思的表达决定的。伴随着最初的这部分，常常紧跟着一遍重复、一段对比或者一段对初始部分的展开性的表述。[7]诗篇中的每一节经文大体都由这两部分组成。当在礼拜仪式中表演时，诗篇会被分成单线条部分和回应部分(即对唱形式)由两组不同的演唱者交替演唱。[8]正如欧文·图多(Owain Tudor)所解释的那样，"平行文体通过中间停顿的不确定性和结尾的终止特性，增强了赞美诗的音乐性"。[9]《勒特雷尔圣诗集》的文本中清晰的标点符号证实了这种划分：每节经文由一个高度装饰性的单线条旋律陈述开始，中间以冒号将其与后面的部分分开。

不同的诗篇之间依靠重复出现的短句与动机相互联系。例如："Dominus regnavit"(耶和华作王了!)引导了诗篇92(93)、96(97)和98(99)；出现在诗篇94(95)的结尾处的短语"Laetentur coeli et exultet terra"(天国要欢乐，大地要欢乐。)在诗篇95(96)开头则成为"exultet terra：laetentur insulae multae"(大地要欢乐，众海岛要欢欣)。通过这种方式，建立起一种贯穿整个诗集并将其统一为一个整体的反复的节奏型。强化了诗篇中所要支持和强调的信息。

虽然我们今天看到的《勒特雷尔圣诗集》是以书面文本呈现的。但是，始终要记得这些诗篇主要是以口头形式流传的。这一点非常重要。爱德华强调了中世纪仪式中的动力与戏剧性特征，列出了"环境气氛、动作类型、主旨和音乐种类，一切都构成文学和仪式上的创作，同时满足了审美需求"。当他研究了中世纪仪式文本后，他强调这些是为了发展读者的"内在听觉"。[10]

约公元526年前后，圣·本尼迪克特(St. Benedict)在他自己的僧侣公社制定了在周课中完整地表演诗篇的规则。这一规则广泛传播开，并在寺庙与教堂中都得到了实践。[11]诗篇以单声部圣咏的形式演唱，当进行至由一个人朗诵的部分时，它就被大声地朗诵出来。当只需要较小的音量时，则会形成另一种口头的表演。正如范·迪耶克(Van Dijk)解释的那样："中世纪

的读者依靠倾听他们自己来理解诗篇。因此他们认为，朗读(*Legere*)与演唱(*Cantare*)的区别，在人声被关注的情况下，也仅仅是声音的强度和语调被强调的等级不同。"[12] 即使在今天，当默读一页印刷的文本时，如一节诗、一行诗或者一个短句，仍然需要一种独特的节奏以便于理解诗篇的内容。

书面上的规整性节奏

《勒特雷尔圣诗集》文本的外观是值得注意的。它是由当时的标准字体：以单线条书写的小写字母完成，字体以黑体书写成为漂亮而严谨的"*precissa*"手写体，并且每一行第一个字的起笔都带有精致的装饰性弯曲。[13] 相当数量的同时代圣诗集都使用同样的文本格式，对每首诗的首字母进行装饰，以及填补行间空白。例如《拉姆齐圣诗集》(Ramsey Psalter)(Lavanthal[(1)])、《巴洛圣诗集》(Barlow Psalter 1321－38)(牛津大学图书馆)和《特尼逊圣诗集》(Tenison Psalter)(大英图书馆)。[14]《勒特雷尔圣诗集》清晰的文本与黑体特征，也许与朗诵诗篇所用的语音同等重要。虽然页边的装饰也极其丰富，但绝不会影响到文本本身的重要性。而每一页中用于填补行间空白的装饰性图案则成为令人印象深刻的对文本的支撑，令人想起自 13 世纪开始使用的一种音乐的记谱法。[15]

如我们所见，对诗篇内容的认识，可通过口头与文字两种渠道获得。当我们想以 14 世纪早期的手稿作为例证时，我们必须在脑海中考虑到这一点。在手稿中，第 145 页正面－214 页反面的部分被一致认为是最为精致的，页边装饰的肖像被注解为"大师"，基本的装饰内容包含了更多在页边几何线条的混合及花体的树叶形的边界，例如第 172 页反面－173 页正面开始。绘图人通过在页面三个边上描画美好的自然植物图案来表示诗篇本身所具有的丰富的音乐性。只有起到分类圣诗集作用的页面带有更多直线栅格和封闭的边界设计。

虽然这种植物的装饰图案在圣诗集中较早出现，但在绘制上仍然显得单薄和不够精细，如在第 62 页反面中。而另一方面，这一图案始终在"领唱部分"中出现，可以说，这是一种定型化的重复所体现出来的节奏特性，例如第 178 页反面－179 页正面开始。外圈的页边通常总是比较宽。以便于有足够的空间用于不断变化的和充满想象的"异教怪兽"形象，或者复合生物图案，如某人身体中生长出植物。内页边则带有较窄的细节设计。即便如

(1) 译者注：Lavanthal，奥地利克恩滕拉旺谷，圣保罗修道院在此。

此,仍延续了贯穿书页的节奏意义,并吸引读者从头看到尾。行间距的节奏性与占满书页的树叶图案的节奏性有时非常相近,例如在第181页反面-182页正面,在有繁茂花卉图案的左侧页边出现的著名马车图案和正文行间是一致的。

兰德尔(Randall)在1966年对旁注的研究具有里程碑式的意义。她谈到了发生在相邻的篇目之间由同一个画家所做的图案中,同一种图形不断反复所产生的效果。把它比作"带来统一感与一致性的重复音符。"[16]卡拉瑟斯(Carruthers)同样这样解释:"通过文字与视觉上所感受到的表演情景,就如同在音乐中一样。"[17]

对这部分由画家所画的树叶图案的整体印象,加上对文本与图案的整体认识,就像在优美的音乐演奏中所体现出的结构性、整体性与秩序性。创作彩饰图案的人对诗篇中节奏与音乐的特性应当是很熟悉的。笔者认为文本内容与图案装饰之间在结构上是并行、平等的关系。

中世纪音乐

《勒特雷尔圣诗集》与同时代其他样本具有共同点,呈现出很多音乐创作上的特性。米勒(Millar)在索引中列举了17种不同类型的乐器。[18]《勒特雷尔圣诗集》中有关音乐创作的页边插图通常是为了呼应诗篇中相关的文字。虽然如克里斯托弗·佩奇(Christopher Page)详述的那样,人们对中世纪的学术很有兴趣,并想从中获取对《圣经》中的乐器更为精确的了解,但是图中描绘的乐器没有必要与文中提到的完全一样。而我们在这里看到的音乐创作既不是对创作之时诗篇表演的历史性复制,也不是对圣诗集产生之时的表演描绘。[19]正如蒂尔曼·泽巴斯(Tillman Seebass)所表达的,乐器帮助我们重现了"在那个时代中,那种象征性意义明显高于实际意义的音乐构思"[20]。我们必须把页边图案看作是把当时的宗教信仰与社会背景以图画的方式呈现出来。

这些对乐器图案的选择并非随机构成,而是根据乐器与社会等级的联系、它们的思想价值、自身的正式外形所带来的象征意义、名称的词源、以《圣经》提到或没提到的外观的方式以及它们的解释价值,可以看到乐器本身含有多种不同含义。[21]

音乐与基督徒之间的联系在14世纪上半叶并不简单。在中世纪晚期,神父对音乐的态度引起了一场拉锯战。在概念、理论层面上,学者认为音乐是一种科学,属于文学中的一支。对音乐中和谐的数论研究被认为是可以

揭示宇宙的秩序与结构。因此,"音乐学"在中世纪哲学中与神学占有同等重要的地位,被赋予了用以理解神的创造的意义。这些原则,包括源于古希腊的毕达哥拉斯定理,被波伊提乌斯(Boethius 470? ～525)作为传统原则记录在他的论文《音乐原理》中。

这一论文为后来的论述提供了主要理论来源。[22]这种艰深的论述与音乐的实践相去甚远。而当时的音乐实践活动被认为是卑贱的下层活动。教会的教条在长时间内将器乐音乐与游吟诗人视为下流与堕落,并将演员、歌手、器乐演奏者和游吟诗人都冠以全社会污名。[23]那些以娱乐为目的而演唱的歌手与那些懂得音乐哲学基础的理论家之间有着显而易见的等级差别。[24]

然而,将音乐形而上学的理论,仍然宣称自己是对上帝崇拜的合法形式,并且因此在圣餐仪式中扮演了主要的角色。音乐主要是单声部圣歌的形式,演唱时没有伴奏。但是,学者之间仍存在大量的争论。这些争论是围绕是否或者为什么仍然有大量的乐器被用于中世纪的宗教音乐活动。

早期的教堂神父反对乐器是因为乐器总是与异教相联系,并且他们已将器乐定性为中世纪宗教音乐的反面。甚至与聆听诗篇相比,诵唱诗篇是更为高尚的活动。圣·奥古斯丁在他的忏悔中说他被"听觉上的享受彻底俘获而混乱"。他认为"诗篇的读者在诵读时如果将音调稍微变形,使之更加接近说话而不是吟唱"会更加安全。[25]他的警告抵制了音乐对感官诱惑而造成思想混乱的危险。这一警告贯穿了整个中世纪。根据基督教教义,诗篇的诗词占有绝对优先权,因此由词而生的音乐优于器乐。[26]

埃德蒙·鲍尔斯(Edmund Bowles)声称禁令是恰当的,并且禁止乐器进入宗教活动的准则大体上被遵守了。另一方面,理查德·佩斯特尔(Richard Pestell)与少数人则认为"频繁出现谴责在教堂中使用乐器的文字恰好可以证明乐器在当时的流行"[27]。理查德·佩斯特尔引证了一些游吟诗人在教堂表演的事例,来解释音乐在教堂和修道院是合理的,即,那是天使的游吟技艺在人间的现实表演:"器乐是神圣秩序的象征,因此它就是上帝的王国自身。"[28]与之相似,教会赦免以器乐形式表演基督教歌曲与歌颂圣人与英雄的音乐家。佩斯特尔指出"区别不在于两种不同类型音乐家之间,而在于同一表演者不同的表演方式——一种为神所接受,另一种则不"。当时情况下问题的关键成为器乐与宗教之间,到底是积极的还是消极的合作。[29]

鲍尔斯援引斯莫克(Smoeck)的观点,认为中世纪音乐的表演可以分成四种类型:宗教的、庆典仪式的、庄严场合的和流行通俗的。每种类型都带有各自的器乐伴奏形式。[30]他宣称,正如有一个对社会结构的神圣的信仰,器乐音乐也是有等级层次的。不同类型的乐器属于特定等级的乐手,如属于

贵族的、属于神职人员的和属于普通大众的,并且确定了它们所专属的地位。虽然很多乐器在不同场合下受到人们喜爱并且人们不承认对乐器等级的划分,但乐器的使用确实形成了一定的常规。

伴奏的方式主要是以通过音量对乐器进行划分为基础的。另外,还有乐器的历史背景。有一种分类可能按乐器的古老形制本身,因为这些古老的乐器来自中东地区。管乐器如牛角号、芦管、喇叭、风笛和一些较为"响亮的"(*haut*)乐器如鼓、镲等,用于户外仪式、庆典活动。弦乐器(竖琴、琉特琴、拨弦扬琴[psaltery]、梨形三弦琴[rebec]、轮擦提琴[hurdy-gurdy]、罗特琴[rote)])或键盘乐器,以及长笛、六孔箫和双簧弯管等声音较为柔和、音量较小的乐器则适用于较小的室内乐组合。麦高恩(McGowan)强调这种分类实际上远超过对音量的关注。地域与等级相联系的特征提供了凭借哪种力量可以强化现存的宗教等级制的意义。正如鲍尔斯指出的那样,虽然社会学意义上的联想将两组乐器拉近了距离,但喇叭可能还是被禁止用于贵族场合和传令,而风笛仍是地位卑贱的乐器。同样,竖琴与拨弦扬琴可以与《圣经》或者贵族阶层相联系,而梨形三弦琴与轮擦提琴却是游吟诗人的专属。[31]尽管两种类别的乐器都可以从某些场景中看到,如圣史剧,但乐器之间的划分大体上仍然与庄重/放纵或严肃/放荡相关。

《圣诗集》原文对乐器的涉及

《圣诗集》中包含很多有关乐器和音乐的内容。并且对使用歌唱和不同器乐赞美上帝进行了着重的强调。拉丁词汇"*psalterium*"包含了三层意思:拉弦乐器、拨弦扬琴和圣诗集本身。这为圣诗集作为以歌咏来赞美上帝的历史基础给出了词源学上的指示。文本中不断出现与之相关的指示,如:"用基萨拉琴赞美主,用十弦竖琴(*psalterium decem chordarum*)为主创作旋律[诗篇 32(33)]。"这两种乐器出现的频率最高。

另外,诗篇 150 使用喇叭、琉特琴、竖琴、小手鼓、舞蹈、弦乐器、管乐器和钹作为礼拜的形式。整本书中有 15 首诗提到了乐器,另外还有赞颂、喜悦、欢呼(*psalltie*、*exultate*、*jubilate*)等,全部能够转义为歌咏和赞美。

在对基督教教义的艰苦研究和阐释中,中世纪的讲经人被迫面对《圣经》对器乐的承认。这一承认与他们小心翼翼维护的信仰显然不对等。对基督教教义的复杂形式的解释,以及教堂的神父们把《旧约》解释为基督教事实的前兆的著作已经有了几个世纪的发展。例如,大卫王一般被解释成基督出现的预示,他的语言和行为是耶稣一生发生的事件的预兆。对很多

人而言，这种比喻性的暗示同样拥有理解相关音乐的线索。麦金农（McKinnon）列举对于伪阿萨内修斯（Pseudo-Athanasius）的解释为例，在“唤醒拨弦扬琴与里拉琴”的诗句中，首先出现的是灵魂，之后是身体：十字形的基萨拉琴象征了受难，由此引申为基督具备的人性，而拨弦扬琴象征了基督的神性以及灵魂升华的尝试，因为拨弦扬琴的高音区具有较多的回响。[32]

这些比喻性的解释在教堂历史的初期就相互关联地建立起来，并且以它们为基本形式毫无变化地传入中世纪。[33]麦金农指出乐器的象征性意义可以解释在《圣诗》注释中对中世纪乐器等级划分上的厌恶，这种等级划分的依据更多是与社会学意义相联系的等级制度。[34]

虽然原文中涉及音乐创作既没有在同时代的诗篇表演中得以体现，也没有在诗集的图片中直接体现，但是它们仍然说明圣诗集中音乐存在的重要意义，即使只是在一个象征性的层面上。

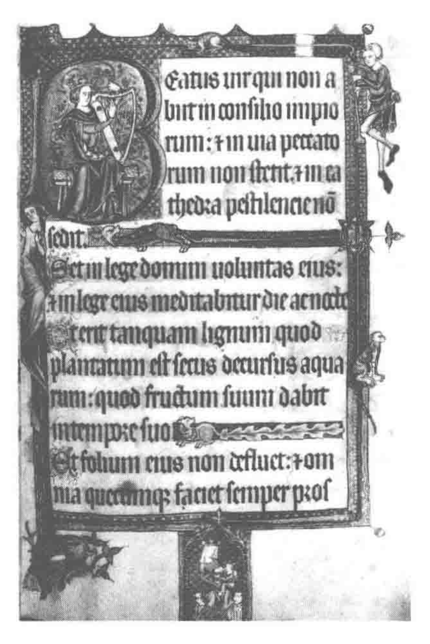
音乐的符号意义

在考察了中世纪对音乐的态度后，以此为背景，我们现在可以转到考察《圣诗集》的实际描述上了。虽然音乐被看作是一种潜在的、引人堕落的力量，我们仍然要看一下它是如何被当作传播神学教义的载体的。正如缪勒（Møller）所说：“乐器不是作为随机性的要素添加到整体装饰性内容上的。它们与整个图案中的其他要素同样重要，并且需要解释。”[35]麦金农认为“实际上，中世纪一切对乐器的涉及都可以被划入经准确定义的文字与图像的种类。”[36]然而，比孤立的研究图案中的单个事物更有意义的，是将对开的两页作为一个整体看待。通过对整体中各部分之间内在联系的思考，可以清楚地看到它们所具有的宗教象征意义。

在圣诗的最开始，我们看到诗篇 1 的第一个词“Beatus”的首字母“B”被大卫王调竖琴的图案装饰[图 1－1a]。这首诗的作者通常认为就是大卫王，而唱诗者的嗓音在很多情况下都被理解为大卫王的声音。大卫王在《旧约》中被描述为不但自己演奏乐器，同时还指导音乐的演出。对他使用乐器的描述可以追溯到 8 世纪，并贯穿了整个中世纪。蒂维厄特达尔（Teviotdale）提示这一动机“可能也最终反映了古代弦乐器为诗歌伴奏的传统主题”。

大卫王与竖琴的图例不仅仅将他呈现为一个诗人、演唱者、理论的制定者，还包含了源自对《圣经》注解的象征性意义。[37]

如上所述，大卫王在通行的解释中被理解为对基督的暗示。他身边所发生的事件同样也被当作基督事迹的预言。这种联系可能同样被第 13 页正



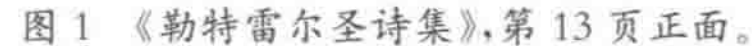

图 1 《勒特雷尔圣诗集》，第 13 页正面。



图 1a 《勒特雷尔圣诗集》，第 13 页正面，诗篇 1 的首字母 B。大卫王正在为竖琴调音。

面下部的图片所暗指。这幅图中画有圣女怀抱婴儿时期的基督，[38]以《圣经》中《萨姆耳记》16 章 23 节为基础。大卫王在这节经文中被描绘为演奏竖琴以平息扫罗愤怒的心情。人们相信他是在演奏和谐悦耳的音乐，这种音乐与同时代有关宇宙秩序的理论是等同的。在这种音乐中，他同样预示了基督。“Beatus”的首字母中，大卫的膝盖上放着竖琴，他的左手握着弦柱，右手拨着琴弦。这一情景能否解释为对创世时整体的和谐象征意义的被动接受？凡·夏克(Van Schaik)指出，图中纵向排列的弦柱对那个时期的竖琴来说是错误的，并且断定这种情况“是专门用于凸显调音的象征性意义的”[39]。

但我们在这一页上还发现了另外一种音乐的呈现：在相对的一侧，有一个年轻人吹奏风笛的同时还在跳舞的图案。这不可能只是一个装饰性的要素。从他们的姿势上看，他们面部相对，并且他们的手臂处于镜像的位置。诗篇 1 将那些“不为邪恶辩护的”受祝福的人与邪恶的和无神论的人进行了比较。第 13 页正面中这两种不同类型的音乐可以被看作是对处于相对立地位的基督徒与无神论者的反映。竖琴是能够用来证明数学理论及揭示宇宙和谐的乐器之一，因此也适用于赞美上帝。而另一方面，风笛则显得不严肃并只用于世俗的表演。大体上说，管乐器在中世纪总是与消极含义相联系，

在任何圣诗集中都不出现。且在所有管乐器中，风笛是“最典型的魔鬼的乐器”，因为它明确的与生殖崇拜相联系并总让人联想到愚蠢的事物，这一点可以在第98页反面的开头看到。在这里，风笛上的唱诗人头顶的王冠是管乐器的一般性的标识。但是这里还有另一层含义，就是对左边大卫王的真正王冠的败坏。这是一种将正常意义扭曲成邪恶的内涵的常用手法。就像哈默斯坦(Hammerstein)在研究了一系列“Beatus”首字母后看到的，这里同样存在着首字母中所呈现的仪式中的大卫王与来自外部邪恶世界的演奏者的对立。[40]这两者之间的差别在圣诗第一页的最上端呈现出来，以图画的边界清楚地呈现了画中世界的神性以及来自画外的亵渎。

凡·夏克解释说，诗篇1、80和97三篇开头的首字母通过图解方式展示了中世纪乐器分类法将乐器分为弦乐器、打击乐器和管乐器的普遍特征——大卫王演奏基萨拉(*cithara*)、小排钟(*cymbala*)和管风琴(*organum*)。这三类乐器分别与度量、数量和重量相联系，通过这种联系，人们可以理解音程的比例。[41]曾经一度，牧师的吟唱被管风琴所替代(11世纪以来，人声曾被认为具有必须的性能)。在《勒特雷尔圣诗集》第149页正面，大卫王被描述为以拨弦扬琴代替小排钟［图2-2a］。他把乐器放在膝头，手指拨弦，只有在这种情景下，图画中的乐器才会在圣诗集中真正提到。然而，拨弦扬琴并不符合上面提到的对乐器的归类，它只是提供一个象征性含义，三角形在这里出现，是三位一体含义的表达。

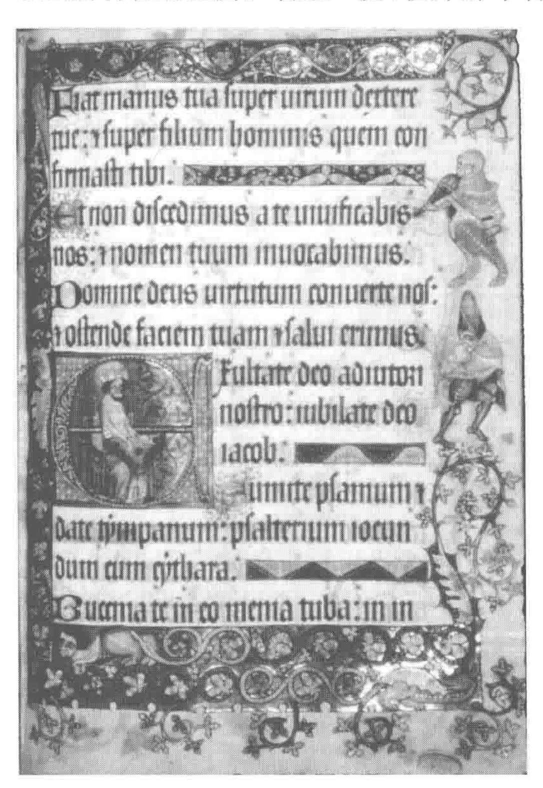


图2 《勒特雷尔圣诗集》，第149页正面。

同样的象征性意义看上去在这一页的另外一侧也出现了：

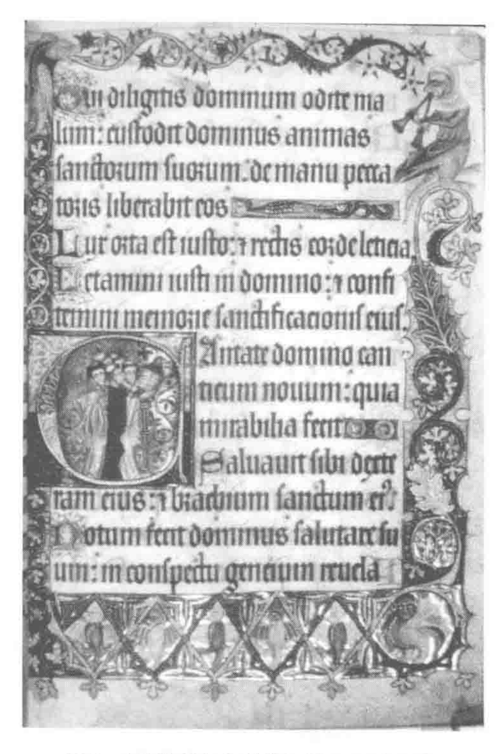
一个混合型人像演奏带有圆形琴背的弓弦乐器：梨形三弦琴。这一形象与游吟诗人和劣等音乐联系密切。[42]在所有带有神圣的和低劣的乐器相并置



图 2a 《勒特雷尔圣诗集》,诗篇 80 的首字母 E。演奏拨弦扬琴(psaltery)的大卫王。

的情景中,那种非神性音乐的演奏者都以异教怪兽(babewyn)的形象出现。

《勒特雷尔圣诗集》中,第 174 页正面诗篇 97 的首字母中,描画了一组五个僧侣面对一本放在鹰形诵经台上的书吟唱的场景[图 3]。这一主题也许直接受这样一句频繁出现的唱词启发:“为主唱一首新歌”。根据克里斯托弗的记录,这一画法开始于 12 世纪下半叶,并持续到 1500 年。继而,他解释了 14 世纪《霍华德圣诗集》(Howard Psalter,大英博物馆)中诗篇 97 开头的语句与视觉符号是如何受众赞歌(14 世纪复调音乐形式之一)启发而来,并且,他为此展示了第一行的“*canticum novum*”(新歌)。[43]书中诵经台上的符号也许呈



ui diligitis dominum odite ma
lum: custodit dominus animas
sanctorum suorum: de manu pecca
toris liberabit eos
Lux orta est iusto: et rectis corde leticia
Letamini iusti in domino: et confi
temini memorie sanctificacionis eius
Cantate domino can
ticum novum: quia
mirabilia fecit
Saluavit sibi dexte
ram eius: et brachium sanctum ei
Notum fecit dominus salutare su
um: in conspectu gentium reuela

图 3 《勒特雷尔圣诗集》,第 174 页正面。

现的是类似的新复调歌曲,左边的僧侣将手拢在耳边也许是为了提示人们尝试接受这种符号。

与演唱圣乐相应,俗乐的演奏再次出现在相对的页面上:一个演奏双管的人被卷曲的植物图案支撑在书页的上方。这种"响亮的"乐器所演奏的声音被当作与下方的僧侣们所演唱的圣咏相伴的世俗的杂音。我们在圣诗集的较前部分看到了同一乐器以相关的而不是象征的形式出现。在第87页正面的页面底部,天使宣告耶稣降生,而聆听宣告的每一个牧羊人腰间都挂着一个双管,而在这页的上方(第87页反面,[图4])当东方三贤人出现时,一个牧羊人吹响了他的双管。关于牧羊人与音乐的联系,已经是一个存在已久的传统,而这里的双管,却是用来确认他们的身份的。

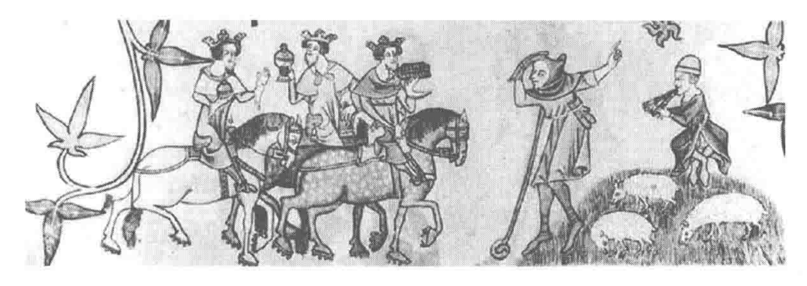


图4 《勒特雷尔圣诗集》,第87页反面的底部。

第174页正面从创作角度看可以分析成三个部分:演唱圣乐的唱诗班被限制在非常封闭的首字母中;围绕首字母的三面是诗词;在这些之外的页边空白中则是毫无神圣感的妨碍视觉的吵闹、例如此前提到过的吹管乐器的人。左上角的怪兽正口含一枝植物,不吐出也不咽下,而第203页正面底部以菱形网格等纹理型图案与之呼应。卡米勒在他的《边缘的图案》(*Image on the Edge*)中讨论到无论中间还是边缘的图案都不是独立存在的,他们具有无法拆解的联结并且应当把它们当作一个完整的个体。[44]也许这样我们可以把环绕四周的树叶与生物装饰设想成为从文本中抽取出来的思维的碎片。与圣经教义相冲突的亵渎性的元素与对立的内容被推到边上,但是却永远不能彻底消灭。同时,这些元素永远被认为处于卑贱的位置。《新约》教导说"话语"产生于血肉(the *New Testment* teaches that the Word was made flesh),但是,这是一种沦陷于罪恶的天性。这部分文本中文字的线条构成了裸露的精神骨骼,然而这骨骼离开了外表豪华的但象征堕落的肉欲的图案无法存在,正像宗教的信仰不能孤立的存在,而需要有深刻的现实生活体验。

在诗篇97(98)中延续的音乐主题看上去是在暗示后页中的图案(第174页反面),这一主题在第5-6卷中唱作:"用里拉琴歌颂赞美主,以里拉琴与

优美旋律赞美主。用喇叭与号角在主——我们的王面前奏出欢乐的声音。”紧挨着这些行,是一个小小的人像拨弄着竖琴,而另外一个人在左边的页白处高举着喇叭,站在如蛇般的异教怪兽的后面[图5]。再一次,在右上角,出现了一个口中含有植物的混合动物图案。它把持着植物的茎,似乎像握着喇叭一样,也许是对相对应的图案中发出的声音做出回应。

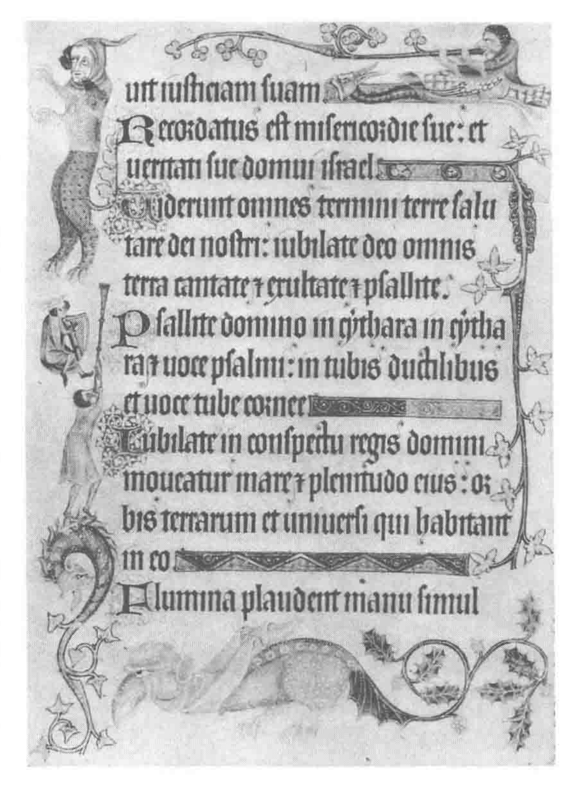

uit iusticiam suam
Recordatus est misericordie sue: et
ueritati sue domui israel.
Viderunt omnes termini terre salu
tare dei nostri: iubilate deo omnis
terra cantate ꝛ exultate ꝛ psallite.
Psallite domino in cythara in cytha
ra ꝛ uoce psalmi: in tubis ductilibus
et uoce tube cornee
Iubilate in conspectu regis domini
moueatur mare ꝛ plenitudo eius: or
bis terrarum et uniuersi qui habitant
in eo
Flumina plaudent manu simul

图5 《勒特雷尔圣诗集》,第174页反面。

在第40页正面中,图形化的首字母中出现了通过回应方式发生的对神圣的形式的扭曲[图6]。诗篇19(20)以这样的词句开头:“愿耶和华在你遭难的日子回答你。”,紧跟其后是上帝对呼喊求救的回应,在这一篇的首字母中,是一个人跪地祈祷的图案。在这个首字母图案上方,还有一个高度超过三行文字的肖像:一个演奏肖姆管(圆锥形双簧管乐器)的人像。他手持乐器的姿势回应了处于他下方的那个人,但不是与上帝交流,而是奋力地舞蹈并演奏与世俗娱乐相联系的“吵闹”的管乐器。[45]

关于以赞美上帝为目的的圣乐演奏与传达世俗快乐的音乐相对立的主题在诗集中至少可以看到两次。在第61页正面,诗篇32(33),第2卷写到“用里拉琴赞美主,用十弦拨弦扬琴为他演奏旋律”,拉丁词语“*cithara*”在转译为图形词汇后,在首字母E中,则是一个坐着的女性在演奏里拉琴[图7]。与这个演奏“理性”乐器的端庄而弱小的女性肖像相比,相邻的一页上高耸着另一个女性的肖像,这个女性带着飘逸的头饰,卡米勒从中看到了嬉戏的象征。[46]她演奏小鼓,随着不确定的节奏摇摆。

最后,并且可能是最富于想象力的,通过以回应方式扭曲神圣仪式的例子出现在第185页反面[图8]。诗篇104(105)以“向主忏悔(Confitemini domino)”开头,在首字母的图案中,基督聆听一个跪倒在他面前的男人的忏



图 6 《勒特雷尔圣诗集》,第 40 页正面。诗篇 19 的首字母 E。大卫王在祈祷,上方是一个吹肖姆的人。

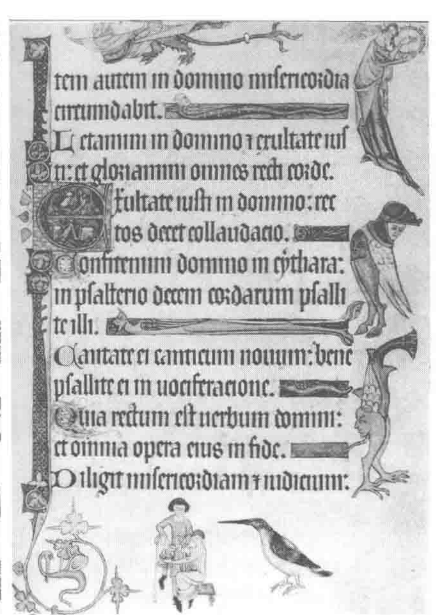


图 7 《勒特雷尔圣诗集》,第 61 页正面。



图 8 《勒特雷尔圣诗集》,第 185 页反面底部。

悔。他们面对面，形成扭曲的平行。然而，在页面下部演奏音乐的怪物，他们的脸则被反转背离并互相厌恶。首字母图案中两个形象通过握手联结在一起，而下部图案中则是以管乐器的嘴与怪兽相连。从卡米勒的研究中看，这种混合型生物“从头到脚都是反忏悔的”[47]。

更多关于音乐制作的举例

在第171页反面还有一个关于仪式吟唱的例子。诗篇95(96)再一次以这样的词句开头：“为主唱一首新歌”[图9]。在首字母C中，描绘了三个修道士站立着演唱一个卷轴上写的模糊不清的乐谱。[48]

一个确定的带有乐器的首字母出现在第170页反面。其中画着两个吹喇叭的人来说明诗篇94(95)的内容：“来吧，赞美主，让我们奏出愉悦的声音感激主的拯救。”[图10]喇叭是用于大声宣告和预报事件的乐器，并且在诗篇150中被用于此道。虽然喇叭更多的是用于庭院而不是宗教场合，但是仍然有记录显示在弥撒中它被用于宣告主人的升迁。[49]

图9 《勒特雷尔圣诗集》，第171页反面。

出于同样的目的，天使长宣告上帝的荣耀时也会演奏喇叭，或者在特定的情景下，如天使宣告末日审判时使用。在第101页反面，三个天使在一组赤裸的灵魂头顶吹响喇叭，他们是被送去受最终的审判[图11]。

唯一被官方接受为宗教服务的乐器是管风琴，在13世纪前广泛地用于宗教仪式。[50]教会当局肯定了管风琴音乐的神圣特性，并且将它指定为唯一获准用于服务教会的乐器。[51]在《勒特雷尔圣诗集》第55页正面上，有一幅一个人坐在小型管风琴旁演奏的图案[图12]。这种管风琴比教堂管风琴小，

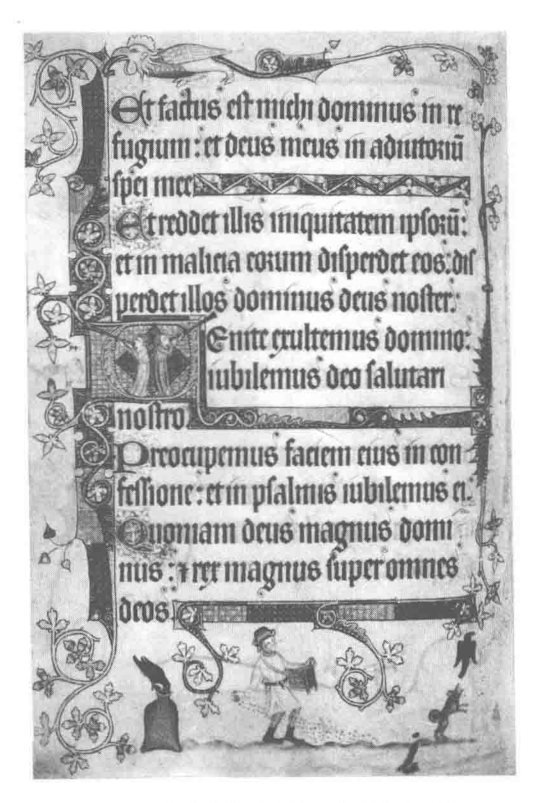


图 10 《勒特雷尔圣诗集》，第 170 页反面。

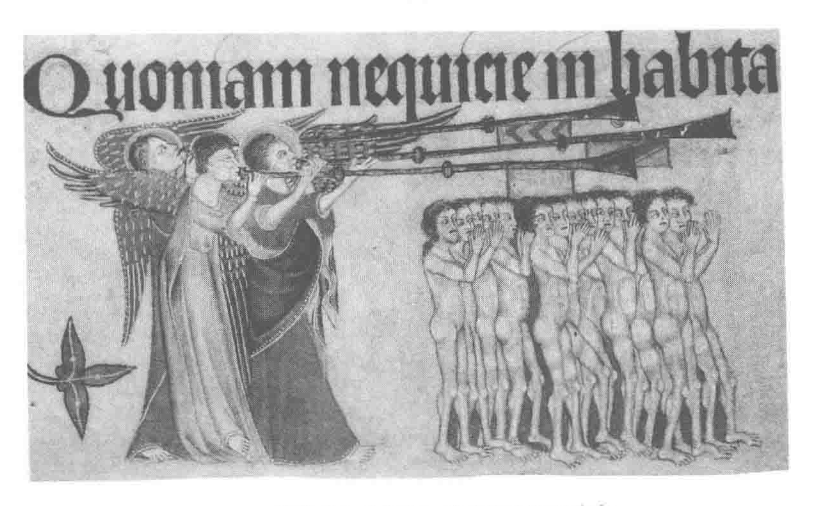


图 11 《勒特雷尔圣诗集》，第 101 页反面底部。

比便携式管风琴大，也相对容易搬运，既适合教堂使用也适合在庭院中使用。图案上还有一个助手在操作风箱，从而使得演奏者可以用双手演奏。[52]这一图像出现在这里可能是由于它与页面底部中间位置的修道士相联系。

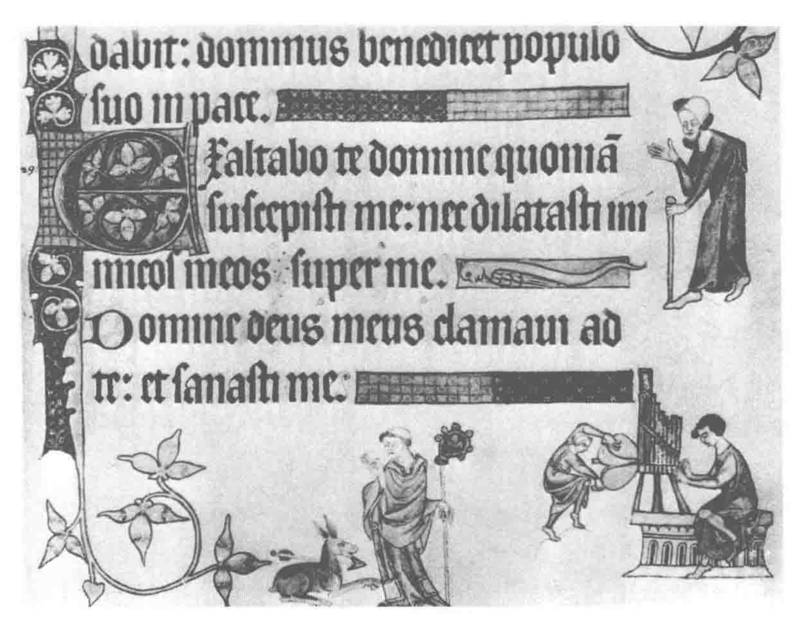

dabit: dominus benedicet populo
suo in pace.
Exaltabo te domine quoniã
suscepisti me: nec dilatasti ini
micos meos super me.
Domine deus meus clamaui ad
te: et sanasti me.

图 12 《勒特雷尔圣诗集》，第 55 页正面底部。

长喇叭尖锐的声音使它适用于在战场上作军乐，同时，也渐渐发展出宣告与呼号号角的含义。然而，它最初的用处是在仪式中。由于喇叭只在贵族场合使用的限制及作为官方宣言的乐器，喇叭的演奏者具有比其他乐器演奏者更高的社会地位并形成了他们自己的行会。[53]由于喇叭的官方性，一面小旗被挂在上帝的喇叭把手上以强调他的力量和权威，这种现象在《勒特雷尔圣诗集》中随处可见。在第 75 页反面[图 13]中，我们可以看到喇叭出现在庭院的场景。一位少女在爱的城堡顶端吹着喇叭，也许她是在对骑士们发出召集令。在第 164 页反面[图 14]中，一群戴着花环的人跳着舞走到城墙外，露出城门外的两只喇叭也宣告这一事件，这两只喇叭由勒特雷尔和苏顿把持。风笛、小鼓和肖姆管由两个人在人群的领头位置演奏，这是 13 世纪舞蹈的标准伴奏乐器。第 161 页反面[图 15]中页底的一条船上矗立着城堡，链门上的士兵头和位于城堡上的弓箭手表明了这是一艘战舰，喇叭是用于战争的威慑。

诗篇 150，诗篇集的最后一篇，从中世纪起就吸引了注释者最多的精力。



图 13 《勒特雷尔圣诗集》，第 75 页反面底部。



图 14 《勒特雷尔圣诗集》，第 164 页反面底部。

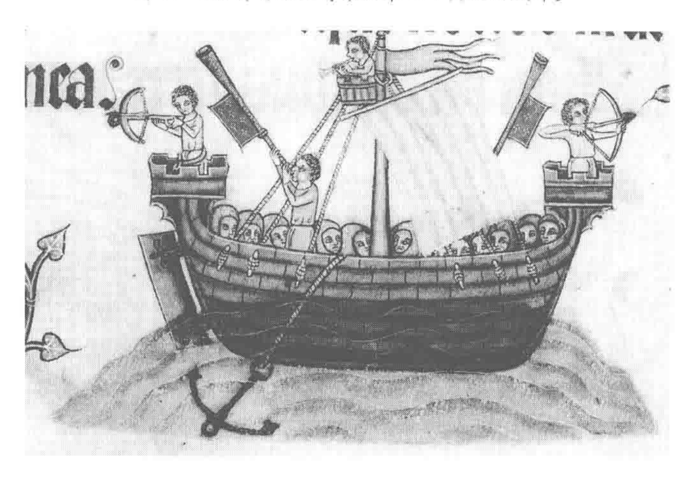


图 15 《勒特雷尔圣诗集》，第 161 页反面底部。

它通篇都是关于通过音乐来赞美上帝。因此人们可能会认为这里会有相匹配的乐器或音乐演奏的图画。但是在《勒特雷尔圣诗集》中，这一部分则草率地完成于较晚的年代，并且不带有任何旁注性的图案。

词语图解

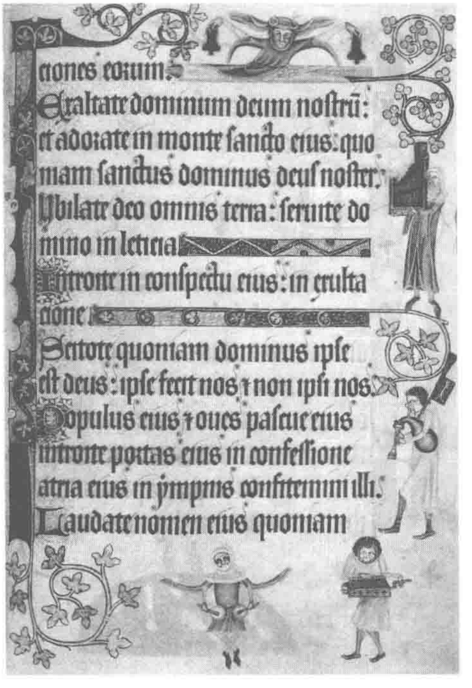
其他出现音乐的例子可以在一定程度上解释为诗篇内容的直接体现，这种联系可能是画作者本人建立的，也可能是主持这项工作的其他人建立的。玛丽·卡拉瑟斯(Mary Carruthers)从"图形字义"(imagines verborum)的方面讨论了这个问题，这一概念是关于文本中叙述性内容的可记忆图案的(无论记忆中的还是页面上的)。她引用流传最为广泛，内容最为详细的《乌得勒支圣诗集》(Utrecht Psalter)为例证明这一观点。其中大型图案先于文字出现，并将文字中的大部分内容变得可视化。虽然这种解释与《勒特雷尔圣诗集》中的图案不具有同样直接的性质，但其中仍然还有很多边缘图案与它紧邻的文字有着显而易见的联系。[54]

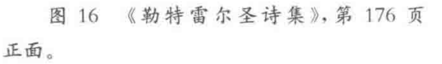
诗篇99(100)含有很多赞美上帝的祈祷——狂喜的……欢呼、赞美，所有在第176页正面提到的都出现了，虽然不包含具体乐器的使用[图16]。不过，这里对于演奏音乐方面的描述是整个卷宗中最全面的。在顶端，一个怪物从行间填充物中萌发出来，并且摇动一对手铃。在右边的页白处，一个人一边演奏便携式管风琴一边吟唱。在他的下方，是另一个迈向文字的人演奏风笛。在页面底部一个畸形的人像边走边演奏轮擦提琴(hurdy-gurdy)，另一个人边跳舞边敲击悬于腰部的鼓。有一点同样值得注意的是，只有三首诗篇在所谓的"领唱部分"没有图案装饰首字母。[55]如果不考虑首字母图案与内容的相悖，则难以将这些人物应具有的重要性理论化。在卡米勒的解释中，他们是向游吟诗人展示谁是"地上的王"，并且象征教廷上的额外的批评。[56]而且，同样令人感到似是而非的是把他们理解为对杰弗里爵士家族产生的音乐家类型的展示。在这些经过选择的图案中，还有另外一点让人迷惑不解的是：手铃与管风琴是诗篇中提到的合法乐器，但是其他乐器则被归为噪音、室外乐器，用于流行的庆典与娱乐，并且不适用于任何形式的神圣崇拜。这五种乐器也不适合组成合奏，因此，他们更多地显示出对待器乐的传统观念。

卡米勒在《勒特雷尔圣诗集》中发现很多与同时代面具表演和哑剧表演相联系的因素，他引用了对服装的强调，尤其是异教怪兽频繁以好像戴着面具的样子出现来证明这一看法。他还指出，彩饰书稿的人一定有制作为节

日设计服装和面具的经验。[57]鉴于对音乐的描绘，这是个很有意思的提法，并且对所描画的乐器的选择也可能是受到了这种实践的启发。更进一步，鲍尔斯指出，尽管乐器图片的细节也许与礼拜仪式很少或者没有任何关系，但是他们的确在仪式戏剧或圣史剧中出现。[58]

另一个“语义图像”的例子出现在第 161 页正面，当诗篇 88(89)，卷 24 唱到“他的号角(cornu)可以以我的名义吹响”时[图 17]。文中的号角是一种罗马人雕刻的喇叭，但这个词汇在中世纪拉丁文中特指角制成的号。彩饰书稿的人选择这个词汇进行图像提示。一个具有脚蹼，双颊膨胀的怪物举着一个直喇叭，喇叭上有斯克拉普家族的徽旗。这个图案出现在右边的页白处。


cīones eorum.
Exaltate dominum deum nostrū:
et adorate in monte sancto eius: quo
niam sanctus dominus deus noster.
Jubilate deo omnis terra: servite do
mino in leticia.
Introite in conspectu eius: in exulta
cione.
Scitote quoniam dominus ipse
est deus: ipse fecit nos et non ipsi nos.
Populus eius et oves pascue eius
introite portas eius in confessione
atria eius in ympnis confitemini illi.
Laudate nomen eius quoniam


图 16 《勒特雷尔圣诗集》，第 176 页正面。

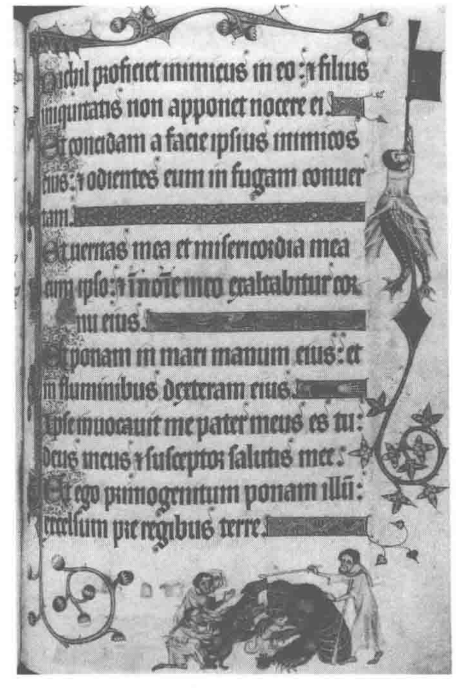
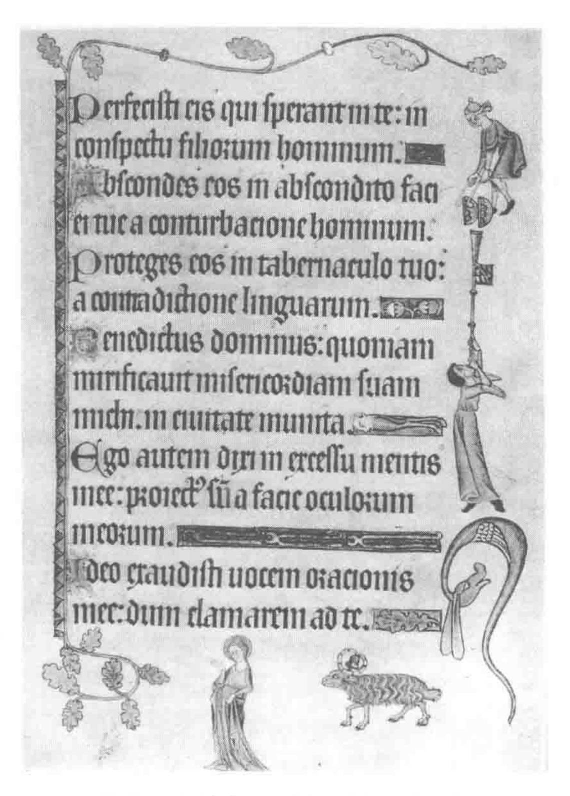

Nichil proficiet inimicus in eo: et filius
iniquitatis non apponet nocere ei.
Et concidam a facie ipsius inimicos
eius: et odientes eum in fugam conuer
tam.
Et veritas mea et misericordia mea
cum ipso: et in nomine meo exaltabitur cor
nu eius.
Et ponam in mari manum eius: et
in fluminibus dexteram eius.
Ipse invocavit me pater meus es tu:
deus meus et susceptor salutis mee.
Et ego primogenitum ponam illū:
excelsum pre regibus terre.

图 17 《勒特雷尔圣诗集》，第 161 页正面。

最后一个例子是反驳“语义图像”观点的，出现在第 59 页正面[图 18]。虽然诗篇 30(31)的内容没有涉及音乐，彩饰书稿的人仍然描绘了一幅一个人俯身演奏小鼓的画面，在他的下方还有一个吹喇叭的人像，喇叭上系有一个带有勒特雷尔徽标的旗帜。同时，在页面底部的图画中，根据上一页所述



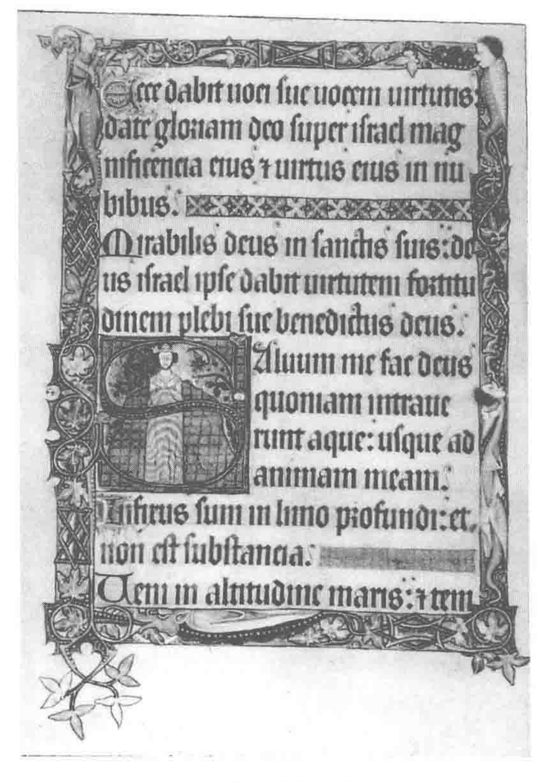
Perfecisti eis qui sperant in te: in
conspectu filiorum hominum.
Abscondes eos in abscondito faci
ei tue a conturbacione hominum.
Proteges eos in tabernaculo tuo:
a contradiccione linguarum.
Benedictus dominus: quoniam
mirificavit misericordiam suam
michi in civitate munita.
Ego autem dixi in excessu mentis
mee: proiect' sũ a facie oculorum
meorum.
Ideo exaudisti vocem oracionis
mee: dum clamarem ad te.

图 18 《勒特雷尔圣诗集》，第 59 页正面。

的传奇内容，圣・阿波隆尼亚(St. Apollonia)站在附近拔出她的牙齿。

用《圣诗集》布道

诗篇与《圣经》中大部分其他内容不同，它既不是解说，也不是教导。它们被用来给听祷告的人表演、朗诵、吟唱或者大声诵读。卡米勒强调“表演出来的布道或者大声地祷告，构成了圣诗集中奉献情感的主要形式。”他指出在诗集的几乎每一页上都有一张张开的嘴，第 121 页反面[图 19]就可以作为其中一例。[59] 正如早先看到的，这一页左上方的肖像演奏一支植物形的喇叭，表现上帝“发出他的声音，他的强有力的声音”，从而为《圣诗集》67(68)创造出一幅植物化的形象，而此处的另外五个小精灵形象都张着嘴。人们也可以指向《勒特雷尔圣诗集》中诗篇 26，38 和 51 中首字母中不寻常的主题，这些都与每篇诗第一句中的口语化风格和内容中提到的罪有关。



Ecce dabit uoci sue uocem uirtutis:
date gloriam deo super israel mag
nificencia eius ⁊ uirtus eius in nu
bibus.
Mirabilis deus in sanctis suis: de
us israel ipse dabit uirtutem fortitu
dinem plebi sue benedictus deus.
Saluum me fac deus
quoniam intraue
runt aque: usque ad
animam meam.
Infixus sum in limo profundi: et
non est substancia.
Veni in altitudinem maris: ⁊ tem

图 19 《勒特雷尔圣诗集》,第 121 页反面。

作为声音的提示的文本与图案

卡拉瑟斯在她的《回忆录》中,提到 1240 年理查特·富尼瓦尔(Richart de Fournival)是如何说明图画与口语的区别的。图画含有视觉性的要素,就像书上标记出的文字内容,是用来提示口语化叙述的。就像印刷出的图案也可以作为口语叙述的替代品,书写的语言与图画之间具有平等的地位。然而,口语本身只用于帮助记忆诗篇的内容。因此,“感官的通道总是有两条……所有的话语由于其本身性质都是有声并有形的,所有的感官印象则是根据记忆以相同的方式呈现出来,使他不仅仅是人们脑海中的想象。”[60]她援引《乌得勒支圣诗集》作为关于格利高里的重大含义的最出色的例子。“他说到图像是文学的一种形式,就像字素,回忆所能直接通达的不是意义,而是作为意义的符号的话语(声音)。”[61]

由此,《勒特雷尔圣诗集》的视觉化的内容可以被全面化地理解为:文字

记录和彩色图案两者都是指示实际性能，不管这些诗篇是被杰弗里爵士背诵还是由修道士来吟唱。这种书页上的语言与图案使得这部圣诗集形成一种“小心翼翼地构成听觉-视觉的联觉系统”[62]。卡米勒认可这种关系，并声称语言与图案“将会同时被作为传统的和相关的呈现被想起，并被作为布道的自然源泉从外部到内部被提及”[63]。

结　论

我们已经看到了诗篇采用诗歌体和歌曲形式这一性质对于确定它们的表演和接受方面的重要性，甚至看到了页面上的文字与图案是如何受到它们的语言与歌唱节律的影响。口语化的要素仍然残留在《勒特雷尔圣诗集》中，这一特征随着频繁地对使用乐器演奏流行曲调的描述得以延伸。尽管这种器乐没能够由资助方（和他的牧师）提供一个与日常设定直接的关联，但是相应地，通过相对立的符号传达了一个教训，这个教训关系到音乐与声音以完全不同的方式出现：理性与礼拜仪式和堕落与邪恶的对比。通过这种方式，音乐的主题与音乐的呈现被用于表达一种深刻的本体论的关于基督徒面临的选择的宗教事实。

虽然在页边空白处增添了很多富于含义的内容，但是，如此一刀切的区分神圣或非神圣的领域或许太过草率。那些拥挤在页边的肖像，以他们的刺耳的乐音与具体化的语言表达共同构成了如我们所见到的，标志着上帝的娱乐并因此象征了他的财富的要素。他们会因此认为一位无法将其巨大财富遗留至民间的人间的王，永远不可能进入真正的天国么？果真如此，我们看到的就是这样一个企图：通过让他们为更高的理想服务来训练他们的世俗力量。如此做，这种道德上的对世俗音乐的怀疑凭借它在圣诗集中的呈现转化成为一种宗教赞美的形式。

注释：

① Lucy Freeman Sandler 根据体裁判断这份手稿产生于 1325 至 1330 年之间，Michael Camille 则认为产生于 1330 年代到 1340 年代早期。

② Michael Camille, *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England* (London: Reaktion, 1998), 327. 然而，Sandler 认为这一部分是两个彩饰书稿的人的合作成果，参见 Lucy Freeman Sandler, *Gothic Manuscripts*, 1285 - 1385 (London: H. Miller; New York: Oxford University Press, 1986), II: 120。

③ Michael Camille，同前引，第 123 页。

④ Michael Camille，同上，第 26 - 38 页。乐器的详细情况参见 Nicholas Bell, *Music in Medieval*

Manuscripts (Toronto: University of Toronto Press, 2001); Jeremy Montagu, *The World of Medieval and Renaissance Instruments* (Woodstock: The Overlook Press, 1976).

⑤ Bruce M. Metzger & Roland M. Murphy, *The New Oxford Annotated Bible with the Apocryphal /Deuterocanonical Books* (New York, 1991), 674. 由于使用不同的希伯来资料和版本,诗篇的编号在官方版本和拉丁文版本中是不同的。

⑥ Michael P. Kuczynski, *Prophetic Song: The Psalms as Moral Discourse in Late Medieval England* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995), 120-121.

⑦ Robert Lowth, *Encyclopedia Britannica* CD 2.0 (1995), "Psalms" 。

⑧ Charles Alexander Lamb, *The Psalms in Christain Worship* (London: Faith Press, 1962), 83.

⑨ Owain Tudor Edwards, "Dynamic Qualities in the Medieval Office", *Liturgy and the Arts in the Middle Ages: Studies in Honor of C. Clifford Flanigan*, Eva Louise Lillie & Nils Holger Petersen Ed. (København: Museum Tusculanum Press; University of Copenhagen: 1996), 50.

⑩ 同上,38, 53。

⑪ Andrew Hughes, *Medieval Manuscripts for Mass and Office: A Guide to their Organization and Terminology* (Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1982), 225.

⑫ S. J. P. van Dijk, "Medieval Terminology and Methods of Psalm Singing", *Musica disciplina* VI (1952), 8.

⑬ Michael Camille,同前引,316.

⑭ Lucy Freeman Sandler, *The Peterborough Psalter in Brussels and Other Fenland Manuscripts* (London: H. Miller; Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1974), figs. 84、122、297.

⑮ N. Bell,同前引,27.

⑯ Lilian Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts* (Berkeley: University of California Press, 1966), 20.

⑰ Mary Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images*, 400-1200 (New York: Cambridge University Press, 1998), 117.

⑱ E. Millar, *The Luttrell Psalter* (London: The British Museum, 1932), 60.

⑲ Christopher Page, "Biblical Instruments in Medieval Manuscript Illustration", *Early Music* V/3 (July 1977), 299-309.

⑳ Tilman Seebass, "The Visualisation of Music Through Pictorial Imagery and Notation in Late Medieval France". *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, ed. by Stanley Boorman (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 26.

㉑ Reinhold Hammerstein, *Diabolus in musica: Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter* (Bern: Francke, 1974), 22.

㉒ Albert Seay, *Music in the Medieval World* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975), 15-21.

㉓ Richard Rastall, "Minstrelsy, Church and Clergy in Medieval England", *Proceedings of the Royal Musical Association* 97 (1970), 83; Edmund A. Bowles, "Were Musical Instruments Used in the Liturgical Service during the Middle Ages? ", *The Galpin Society Journal* X (1957), 45.

㉔ 同注㉑, 14.

㉕ Edward B. Pusey (transl.), *The Confessions of Saint Augustine* (London: Collier Books, 1961), 176。

㉖ E. A. Bowles,同注23,47;A. Seay,同注22,73;R. Hammerstein,同注21,21.
㉗ E. A. Bowles,同前引各处;Richard Pestell,"Medieval Art and the Performance of Medieval Music", *Early Music* XV/1 (February 1987),66.
㉘ 同注23,83.
㉙ R. Pestell,同前引,第68页,脚注23;R. Hammerstein,同前引,第24页。
㉚ E. A. Bowles,同前引,第41页。
㉛ Keith McGowan,"The Prince and the Piper: Haut, Bas and the Whole Body in Early Modern Europe", *Early Music* XXVII/2 (May 1999), 211 - 212; E. A. Bowles, "Haut and Bas: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages", *Musica disciplina* VIII (1954).
㉜ James W. McKinnon, "Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters", *Journal of the American Musicological Society* XXI/1 (1968), 6; Dorthe Falcon Møller, *Music Aloft: Musical Symbolism in the Mural Paintings of Danish Medieval Churches* (København: Forlaget Falcon, 1996), 56.
㉝ 同注㉜,6.
㉞ 同上,11.
㉟ D. F. Møller,同前引,11.
㊱ 同前32,3.
㊲ Elizabeth C. Teviotdale, "Music and Pictures in the Middle Ages", *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Tess Knighton and David Fallows Ed. (London: Dent, 1992), 180, 182.
㊳ Martin van Schaik 认为这与牛津大学图书馆的284手稿中Beatus首字母有关。参见其 *The Harp in the Middle Ages: The Symbolism of a Musical Instrument* (Amsterdam: Rodopi, 1992), 101.
㊴ M. van Schaik,同上,40 - 45, 58.
㊵ R. Hammerstein, 同前引,第29, 35, 58 - 59. 关于风笛的重要性,还可参见 Emanuel Winternitz, "Bagpipes for the Lord", *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art* (New Haven; London: Yale University Press,1967), 129 - 136.
㊶ M. van Schaik,同前引,第136 - 139页。
㊷ Howard Mayer Brown & Stanley Sadie, *Performance Practice: Music before* 1600 (New York: 1990), 25.
㊷ C. Page, "An English Motet of the 14th Century in Performance: Two Contemporary Images", *Early Music* XXV/1 (February 1997), 9 - 11.
㊸ Michael Camille, *Image on the Edge: The Marhins of Medieval Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), 10.
㊹ David Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance* (London: Oxford University Press, 1976), 8.
㊺ Michael Camille, 同注②, 109.
㊻ 同上,144.
㊼ C. Page, An English Motet, 第11页。
㊽ R. Rastall,同前引,92.
㊾ E. A. Bowles, "Were Musical Instruments ... ,49.

㊿ E. A. Bowles, "La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale", *Revue de musicologie* XLII (1958), 160 - 161.

51 D. Munrow,同前引,16。

52 J. Montagu,同前引,第 41 页;E. A. Bowles, "La hiérarchie des instruments ... ", 157 - 159.

53 参见 Sandler, "The World in the Text and the Image in the Margin: The Case of the Luttrell Psalter", *The Journal of the Walters Art Gallery* LIV (1996)。

54 另外两种圣诗集 85 (86)章从第 155 页正面开始,113 (114) 章在第 206 页正面。

55 Michael Camille, 同注②,第 114 - 115 页。

56 同上,第 246 页。

57 E. A. Bowles,"Were Musical Instruments ... ", 45.

58 同注②,第 144、336 页。

59 M. Carruthers,同前引,第 223 - 224 页。

60 同上,第 227 页。

61 同上,第 230 页。

62 Michael Camille, 同注②,第 174 页。

参考文献

ALEXANDER, Jonathan J. G. *Medieval Illuminators and their Methods of Work* (New haven; London: Yale University Press 1992).

__________. "Iconography and Ideology: Uncovering Social Meanings in Western Medieval Christian Art", *Studies in Iconography* XV (1993), 1 - 44.

__________. "Dancing in the Streets",*The Journal of the Walters Art Gallery* LIV (1996), 147 - 162.

ALEXANDER, Jonathan J. G. and Paul BINSKI (eds.). *The Age of Chivalry: Art in Plantagenet England*, 1200 - 1400 (London: Royal Academy of Arts; Weidenfeld and Nicolson, 1987).

BACKHOUSE, Janet. *The Luttrell Psalter*. Medieval manuscripts in the British Library (New York: New Amsterdam, 1989).

__________. *Medieval Rural Life in the Luttrell Psalter* (Toronto: University of Toronto Press, 2000).

BELL, Nicholas. *Music in Medieval Manuscripts* (Toronto: Toronto University Press, 2001).

Biblia sacra latina: ex Biblia sacra Vulgatae editionis Sixti V. et Clementis VIII (London: S. Bagster, 1977).

BOWLES, Edmund A. "Haut and Bas: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages", *Musica disciplina* VIII (1954), 115 - 140.

__________. "Were Musical Instruments used in the Liturgical Service during the Middle Ages?", *The Galpin Society Journal* X (1957), 40 - 56.

__________. "La hiérarchie des instruments de musique dans l' Europe féodale", *Revue de musicologie* XLII (1958), 155 - 169.

BROWN, Howard Mayer & Stanley SADIE (eds.). *Performance Practice: I: Music before 1600.* The Norton/Grove handbooks in music (New York: W. W. Norton, 1990).

BROWN, Michelle. *Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to the Technical Terms* (Mal-

ibu: J. Paul Getty Museum; The British Library, 1994).

CAMILLE, Michael. "Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy", *Art History* VIII (1985), 26–49.

_________. "Labouring for the Lord: The Ploughman and the Social Order in the Luttrell Psalter", *Art History* X (1987), 423–454.

_________. *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1992).

_________. "Play, Piety and Perversity in Medieval Marginal Manuscript Illumination". *Mein ganzer Körper ist Gesicht: Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, ed. by Katrin Kröll und Hugo Steger (Freiburg imBreisgau: Rombach, 1994), 171–192.

_________. *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England* (London: Reakton Books, 1998).

CARRUTHERS, Mary. *The Book of Memory*. Cambridge studies in medieval literature 10 (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1990).

_________. *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images*, 400–1200 (New York: Cambridge University Press, 1998).

Catholic University of America (ed.). *New Catholic Encyclopedia*. (New York, 1967).

COCKERELL, Sydney C. *The Gorleston Psalter: A Manuscript of the Beginning of the Fourteenth Century in the Library of C. W. Dyson Perrins* (London, 1907).

CUTLER, Anthony. "Liturgical Strata in the Marginal Psalters", *Dumbarton Oaks Papers* 34 (1980), 17–30.

DE TOLNAY, Charles. "The Music of the Universe: Notes on a Painting by Bicci di Lorenzo", *The Journal of the Walters Art Gallery* VI (1943), 82–104.

EDWARDS, Owain Tudor. "Dynamic Qualities in the Medieval Office". *Liturgy and the Arts in the Middle Ages: Studies in Honor of C. Clifford Flanigan*, ed. by Eva Louise Lillie & Nils Holger Petersen (København: Museum Tusculanum Press; University of Copenhagen: 1996), 36–63.

GOMBRICH, E. H. *The Sense of Order: A study in the Psychology of Decorative Art* (Oxford: Phaidon, 1979).

HAHN, Cynthia. "Picturing the Text: Narrative in the*Life* of the Saints", *Art History* XIII (1990), 1–33.

HAMMERSTEIN, Reinhold. *Diabolus in musica: Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft (Bern: Francke, 1974).

HERRSTEIN-SMITH, Barbara. "Narrative Versions, Narrative Theories". *On Narrative*, ed. by W. J. T. Mitchell (Chicago: Chicago University Press, 1981), 209–232.

HUGHES, Andrew. *Medieval Manuscripts for Mass and Office: A Guide to their Organization and Terminology* (Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1982).

KUCZYNSKI, Michael P. *Prophetic Song: The Psalms as Moral Discourse in Late Medieval England*. Middle Ages series (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995).

LAMB, Charles Alexander. *The Psalms in Christian Worship* (London: Faith Press, 1962).

MCGOWAN, Keith. "The Prince and the Piper: Haut, Bas and the Whole Body in Early Modern Europe", *Early Music* XXVII/2 (May1999), 211 – 232.

MCILWAIN-NISHIMURA, Margot. *The Gorleston Psalter: A Study of the Marginal in the Visual Culture of Fourteenth-Century England* (PhD. Diss., New York University 1999).

MCKINNON, James W. "Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters", *Journal of the American Musicological Society* XXI/1 (1968), 3 – 20.

METZGER, Bruce M. & Roland E. MURPHY. *The New Oxford Annotated Bible with the Apocryphal/Deuterocanonical Books* (New York: Oxford University Press, 1991).

MILLAR, Eric G. *The Luttrell Psalter: Two Plates in Colour and one Hundred and Eighty-Three in Monochrome from the Additional Manuscript* 42130 *in the British Museum* (London: The British Museum, 1932).

MINNIS, A. J. *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. Middle Ages series (2nd ed., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984).

MøLLER, Dorthe Falcon. *Music Aloft: Musical Symbolism in the Mural Paintings of Danish Medieval Churches* (København: Forlaget Falcon, 1996).

MONTAGU, Jeremy. *The World of Medieval and Renaissance Instruments* (Woodstock: The Overlook Press, 1976).

MUNROW, David. *Instruments of the Middle Ages and Renaissance* (London: Oxford University Press, 1976).

OWST, Gerald Robert. *Preaching in Medieval England: An Introduction to the Sermon Manuscripts of the Period c.* 1350 – 1450 (Cambridge: The University Press, 1926).

PÄCHT, Otto. *Book Illumination in the Middle Ages: An Introduction* (London: H. Miller; Oxford: Oxford University Press, 1986).

PAGE, Christopher. "Biblical Instruments in Medieval Manuscript Illustration", *Early Music* V/3 (July 1977), 299 – 309.

__________. "An English Motet of the 14th Century in Performance: Two Contemporary Images", *Early Music* XXV/1 (February 1997), 7 – 32.

PESTELL, Richard. "Medieval Art and the Performance of Medieval Music", *Early Music* XV/1 (February 1987), 57 – 68.

PUSEY, Edward B. (trans.) *The Confessions of Saint Augustine*. (London: Collier Books, 1961).

RANDALL, Lillian M. C.. "Exempla as a source of Gothic marginal illustration", *Art Bulletin* XXXIX (1957), 97 – 107.

__________. "A Series of Marginal Illustrations in theRutland Psalter", *Marsyas* 8 (1959), 70 – 74.

__________. *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. California studies in the history of art 4 (Berkeley: University of California Press, 1966).

RASTALL, Richard. "Minstrelsy, Church and Clergy in Medieval England", *Proceedings of the Royal Musical Association* 97 (1970), 83 – 98.

SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., London: Macmillan Press; New York: Grove Dictionaries, 2001).

SANDLER, Lucy Freeman. *The Peterborough Psalter in Brussels and Other Fenland Manuscripts* (London: H. Miller; Greenwich, Conn. : New York Graphic Society, 1974).

__________. "Reflections on the Construction of Hybrids in English Gothic Marginal Illustration". *Art the Ape of Nature: Studies in Honor of H. W. Janson*, ed. by Eva Louise Lillie & Nils Holger Petersen (New York: H. N. Abrams, 1981), 51 – 66.

__________. *Gothic Manuscripts* 1285 – 1385. A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles 5. Ed. by Jonathan J. G. Alexander (London: H. Miller; New York: Oxford University Press, 1986).

__________. "The Word in the Text and the Image in the Margin: The Case of the Luttrell Psalter", *The Journal of the Walters Art Gallery* LIV (1996), 87 – 99.

__________. "The Study of Marginal Imagery: Past, Present, and Future", *Studies in Iconography* XVIII (1997), 1 – 49.

SEAY, Albert. *Music in the Medieval World*. Prentice-Hall history of music (2nd ed. , Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975).

SEEBASS, Tilman. "The visualisation of music through pictorial imagery and notation in late medieval France". *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music* , ed. by Stanley Boorman (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 19 – 33.

SEKULES, Veronica. "Beauty and the Beast: Ridicule and Orthodoxy in Architectural Marginalia in Early Fourteenth-Century Lincolnshire", *Art History* XVIII (1995), 37 – 62.

STRAYER, Joseph R (ed.). *Dictionary of the Middle Ages* (New York: Scribner, 1988).

TEVIOTDALE, Elizabeth C. "Music and Pictures in the Middle Ages". *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. By Tess Knighton & David Fallows (London: Dent, 1992), 179 – 188.

VAN DIJK, S. J. P. "Medieval Terminology and Methods of Psalm Singing", *Musica disciplina* VI (1952), 7 – 26.

VAN SCHAIK, Martin. *The Harp in the Middle Ages: The Symbolism of a Musical Instrument* (Amsterdam: Rodopi, 1992).

WINTERNITZ, Emanuel. *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art* (New Haven; London: Yale University Press, 1967).

货币上的音乐:国家合法性和文化表征

作者:玛丽安·玛丽安-芭拉萨[1]
翻译:张延莉
校译:洛　秦

译自:

MarianMarian-Bǎlşa,"Music on Money: State Legitimation and Cultural Representation", *Music in Art* XXVIII/1-2(2003), 173-189.

本文关注20世纪晚期印于纸币上的装饰文化,主要聚焦于那些西欧国家在其废除本国货币而使用欧元之前的币种,以及一些尚未加入欧盟的东欧国家的货币。本文对这些国家的货币调查,并不强调货币装饰的权利符号意义,而是关注其文化符号和公民价值观的表征问题。本文为2001年夏所撰写的相关联内容的三篇文章之一。(Marian-Bălaăa 2001&Marian-Bălaşa[即将出版])。虽然这几篇文章的关注点和视角各有不同,但是它们都有一个共同的观点,即国家是货币的绝对拥有者,国家通过货币机构提升自己,并根据自身的性质、利益、需求和条件进行叙事。货币上图像的教育功能并不重要,重要或有效的是它的政治信息处于至高无上的地位。

迄今为止,关于货币的研究仅限于普通使用者的写作信息(Mugnaini 1994)。从下文中可见,我考察了20世纪印于纸币上的装饰文化,并试图探讨这种"文化装饰"所呈现的政治、社会和文化乃至人类学意义。因此,我试图揭示其文化意义及政治姿态,以及隐藏于其后的官方关于设计、印刷、发行的决策和文化符号。同时,本文还将关注货币具有音乐(诸如整体文化)标识的一面,并分析纸币上音乐的存在(音乐家和乐器形象),还考察了国家

---

(1) 作者信息:布加勒斯特"康斯坦丁·布拉伊洛尤"民俗和民间文学艺术研究所。

及其文化的关系。作为货币的拥有者，国家并不仅仅停留在将货币作为权力符号宣扬自己，同时为货币展现的公民价值观（文化）留出空间，并且最后选择通过艺术和文化来宣扬自身。研究国家对这种宣扬方式的态度和立场将也非常有益。

货币从来都不只是金融票据。硬币上的印记和符号被传播并被施以权威；货币的循环和使用导致了权威性的扩散。据说，耶稣看见硬币上的帝王肖像时说“将属于凯撒的东西还给他”，通过印迹宣称所有权。那些充公的货币上的肖像、名字、标志或签名依赖于它们所代表的人或名字而存在。

货币从来都是属于国家且具有政治权力的印迹和象征。执政体对于文化符号的呼吁在历史上是相当晚期的事，而且仅仅在欧洲民主国家政府理解要为文化提供空间，允许也要求文化携有自身属性。从文化研究的视角而言，理解国家为什么选择通过文化反映和提升自己，为什么将权力和政治置于适当的位置而代之于表征和促进文化是很重要的。当然，终归，国家的权力和政治将通过文化来识别自己，这种挪用将修改和完善不只是表征和合法性的观念，同时还有认同的观念。另一个主题则是关于国家曾经或正在这样行事的方式。一些货币或微妙或直接的展示音乐家或乐器的形象，而另一些则夸张地强调文化方面，展示了大量的标志和符号讲述特定作曲家的生平和作品。哪些音乐家是适合于被印刷在货币上？如何从民族音乐宝库中做出选择？货币设计者如何决定哪些图像对于国家发行的货币而言是可接受的？为什么美国货币印刷从来都没有文化个性？所有这些及其相关问题激励我们对于知识进行系统化的理解、批评/诠释、质疑和解答，对于文化研究提出假设和建议。

爱金钱，爱国家

货币上的图像不仅是货币自身的标识同时也试图表征（心目中）非常强大稳定的政体。相对于欧洲的货币常常改变设计、图像和文化个性，美国的货币几乎从一开始就使用一种相似的设计和图案。伴随货币价值的大起大落，货币的设计也需要频繁地改变。因此，有时候要得到显示在货币上基于图像的稳定、明确并且完全被承认的国家的符号认同几乎是不可能的。设计、款式以及多变的色彩发生变化的频率太快，以至于人们来不及真正理解它们，并在特殊面值和代表该面值的人物头像之间做出心理层面的识别。事实呈现出一个有趣的现象，货币上所描绘的文化个性只给使用者留下了非常小的印象。在欧洲几乎没有人能说出货币上的人名。相反，更受青睐

的命名来自郊区或者监狱黑话中的油腔滑调的、怪癖的、低级趣味性的歌曲名称。例如法国人将钱称作 pognon，而罗马尼亚人通常称之为 mălai，吉普赛-土耳其人喜欢叫 lovele、mardei、biŞtari。这意味着只有听到欧洲地区的著名名字而不是精确的财务信息时，时间、心理和经济因素才能成立。事实上，由政府创造出的依附于货币上的文化个性和元素代表一种政策并试图起到教化作用。这种理想和目标是崇高的，但是作用于人们心理的时间和深度之平衡的局限性却是重大的。

欧洲国家放弃徽章图像作为国家、民族、政治保护、权力和稳定这种最有意义的表达是至关重要的。通常这些徽章和图像符号库被国王、图腾、总统以及多少有些战争偏向的事件所垄断。因此，在货币上为文化提供公共空间以实现精神的诉求。我将这种姿态称作优雅或更崇高的精神。一方面，这是自由和民主的直接结果，反映了政府的接受是短暂的，没有强加任何手段使之永久。另一方面，放弃国家等级观念，国家、民族、权力，政府尊严的主题（帝国主义、君主、总统），放弃通过权力肖像代表一个民族、国家和经济——这是心理优越的体现，不仅是政治的，也是精神的成熟。因此，代表国家民族的文化遗产和艺术个性不仅反映了民主本身，也体现了民主的自由主义、成熟、高尚和净化。

货币和国家在过去都属于各种帝王。因此，国王和政治领袖的肖像被印在硬币和纸币表面。在那个时候，我们可以向耶稣解释说，钱是属于签名或肖像印在货币上的那个人的。这样的说法在当今货币所承载的文化属性和符号的现实下是行不通的，在公众意识——以及潜意识里，钱是不可能属于印刷在上面的科学家的，例如高斯（Gauss）、弗洛伊德（Freud）、居里夫人（Curie），更不会是音乐家，例如巴赫（Bach）、莫扎特（Mozart）、肖邦（Chopin）、埃奈斯库（Enescu）或德彪西（Debussy）。与过去的好战者和政治家相比，当今掌管人们生活和储蓄的“英雄们”是与金钱没有什么共同点的艺术家们。借用某些艺术家，国家发行并拥有——货币上塑造更人性化的图像，表面上无私的姿态和为了公众的利益，提升其文化使得艺术家们凸显性地更加有名。同时，这样的选择目的在于服务国家自身的利益，使之正当性和合法化，将自身提升到更高的、现代的水平，并将自己塑造成道德赞助者和价值主体。

除了那些非常现代的政体，越是君主专政的国家，货币上使用文化人物的演变过程就越慢越困难。类似于英国及其领土的邮政和集邮邮票，英国货币（主要是苏格兰或北爱尔兰）上保持女王的肖像不改变 。西班牙国王英俊、男子气概的脸不能将其空间留给更具西班牙个性的图像。另一方面，北欧的君主国家和其他小政体，表现得更加低调和慷慨。在比利时，君主制国

家变得更像是文化传统，2000 法郎（francs）的货币上印着爵士乐器萨克斯管（Adolphe Sax）的发明者。

通过分析爱尔兰硬币的正面图案，可以理解该共和国的特殊政治形态。虽然爱尔兰货币依然依靠英国财政系统和财富，但是政治独立的观念慢慢被女王喜爱的竖琴所替代，它是爱尔兰国家和民族的象征。1926 年，新爱尔兰自由国家任命了由威廉·巴特勒·叶芝（William Butler Yeats）担任主席的一个委员会来决策货币的设计。由此，我们应该这样来理解，诗人喜欢乐器并非完全因为其浪漫，即热衷于音乐的梦幻和狂想情感的价值，而更因为是爱尔兰竖琴体现的诗意象征，它是古老政治的分化、认同、合法、独立、抽象属地的标志。相对于爱尔兰政治核心的局外人来说，竖琴（如音乐）可能显现为中性化的符号。确实，音乐能同时表现依赖与独立、顺从与抗争、觉醒意识与平和气质；音乐能以接纳与和谐的方式来凸显这些（和其他）不太明晰的象征意义。而且，爱尔兰人眼中的竖琴远超过音乐本身：它是一个民族的过去和希望的永恒标志。

抓住文化

金钱不仅是战争和权力的符号，也是爱和美的象征。过去，硬币上令人敬畏的徽标与母性头像及年轻女子相伴，或是出现在正反两面，这是因为国家希望被感恩戴德，认为强权政治和统治可以通过诱导得以实施。（见 Marian-Bălaşa[即将出版]）。什么原因导致这样的观念在 20 世纪后半叶消失？国家通过放弃这样的符号获得什么样的新权力、新形象，放大并且最终合法化？什么样的政治支持和促使国家试图激励、执行或推进？这样的表征游戏试图通过文化获得什么？金钱的如此表征是作为文化的承载工具？它实现了任何社会文化的、教育的或政治的目标吗？它增强和丰富了人们关于国家、民族、社会安全、文化、艺术、福利、成就感或幸福的观念和情感？我提出新的信息、新的想法、新的符号旨在形成更有效的认识。

在过去，货币的设计通常不会成为民主全民投票的主题。货币设计及其图案的意义都是由一小部分人来决定和诠释的，人们只是接受它们。没有人质疑谁或为什么某些图像被选择并印在货币上。结果是人们常常忽视货币的设计，很快忘记这些细节，注意力只是集中在货币的金额价值之上。因此，货币的文化、观念以及非金融性的信息很容易被忽视。

民主程度较弱国家的货币钞票上最常用的图像通常有：(a)与战争和英雄相关的事物；(b)政治符号、肖像和人物；(c)最高政治领导人、偶尔是宗教

人士,或者民众集体记忆中的重要事件人物;(d)与国家历史相关的纪念碑、意识形态合法化的象征、执政党或者当局政府;作为一项规则,只有真正的民主国家经常在货币上使用音乐图像和作曲家。美国是这个规则的一个例外。使用政治人物仍然是一个不变的传统,当问及为什么不适当将文化与国家和金融工具相联系时,答案是多样的,或是因为注重爱国主义的压力或是缺乏文化传统。

音乐的货币:意义、目标、符号

从艺术角度讲,100马克(markka)面值的芬兰音乐家货币很有代表性,其中西贝柳斯(Sibelius,1865～1957)肖像为之最。货币以绿色为主,正面是作曲家的肖像,反面是飞翔的天鹅。纸币并没有太强调音乐家、作曲家或杰出人物的身份,因为西贝柳斯是著名的芬兰的民族象征,几乎与国旗相媲美,这样的图像就足够了,没有额外和过多的视觉信息来干扰谦逊、文明和简洁的风格。

丹麦100克朗(kroner)纸币也有类似的特点,仅有三个音乐因素。优雅的纸币正面是作曲家卡尔·尼尔森(Karl Nielsen,1865～1931)的肖像,面容下方为其名字与两个十六分音符。纸币正面为带有装饰的作曲家老年时的形象,背面则为没戴帽子的样子。纸币上仅有这些音乐内容。而纸币反面十字架下方那只古怪的公鸡,则具有其他符号、形象、职业或名字的作用,反映了丹麦货币形象的周到、讲究的特征。

相反,20面值的法郎两面都是德彪西形象及其和名字(没有出生日期)。纸币看起来严峻而平庸,没有什么音乐的元素。正面背景是浪漫的风景,完全平淡无奇,既不是象征派的,也不是印象派的;反面为大海,使人们想起德彪西最喜欢的风景及其作品《大海》。但是,这些只有音乐学家和德彪西的音乐爱好者才能够体会这样的(音乐上的)联系。匈牙利20世纪80年代末期发行的1000面值福林(forint bill)为最为谨慎的设计了。贝拉·巴托克(Béla Bartók,1881～1945)的侧影位于货币正面,没有职业、生平和音乐性的任何信息。如此简化或浓缩意味着什么呢?是某种意义上反映了法国或匈牙利的谦逊,而允许人们忽视德彪西或巴托克体现了某种精神自由?或者相反,假定人人都应该知道作曲家们是谁的骄傲,这种骄傲甚至优于这些可触摸的货币上的伟大作曲家。

100马克面值的钞票是20世纪90年代使用最广泛的大金额德国货币,其正面刊印了克拉拉·维克·舒曼(Clara Wieck Schuman,1819～1896)的



图1 20法国法郎 克洛德·德彪西

头像,其名字及出生日,同时还绘有一把莱拉吉他(Lyraguitarre)覆盖在银质里拉(lyre)琴上。(里拉琴上至少有三个安全标记)。法兰克福霍赫音乐学院(Hochsche Konservatorium in Frankfurt)外墙为纸币背面的主要背景,一架钢琴在其中央。除此之外,还有几把音叉。也许该图像是表示一把音叉处于振动状态,或是五把音叉。德国人的表述就是如此,清晰、明确而又过分强调。虽然莱拉吉他并非是哪位著名音乐家演奏过的乐器,而且如今也鲜为人知。然而,这是一件在19世纪浪漫主义时期非常流行的乐器。也许对行家而言,其只是一个符号而已。但是,对我们大多数人来说,莱拉是希腊文明的一个元素,浪漫主义时期的一个象征。而且,背景中的音乐学院建筑外墙连一般德国人都很少知晓,更不用说其他欧洲人对其的陌生。

如同印有莫扎特肖像的奥地利5000先令(schilling),文森佐·贝里尼(Vincenzo Bellini,1801～1835)形象的意大利5000里拉(lire)纸币显得非常乏味古板。如果不熟悉这两位作曲家,人们从纸币的图像上什么信息也得不到。然而,斯卡拉(La Scala)和国家歌剧院的图像分别体现了歌剧是民族的文化财产,也是意大利或奥地利对世界文化的民族贡献。由于这些图像重述了显而易见的事实,其传递信息和传授知识的功能被弱化。第比利斯的帕利阿什维利(Paliasvili)歌剧院以著名的扎卡里亚·彼得洛维奇·帕利阿什维利(Zaharij Petrovic Paliasvili,1871～1933)命名,并被印在格鲁吉亚2拉



图 2　100 德国马克　克拉拉·维克·舒曼

里的纸币上。这位民族作曲家和民俗学家的肖像连同两行选自其歌剧 *Abesalom da Eteri* 的音乐片段,使得该纸币的设计简洁而优雅。典雅古朴的特点也体现在斯洛文尼亚 200 托拉捷夫(tolarijev)上,在该纸币反面上,斯洛文尼亚爱乐乐团大殿(位于斯洛文尼亚首都卢布尔雅那)与雅各布·格鲁斯(Jacobus Gallus,1550～1591)某一版作品的一页摹本相并列,同时作曲家的肖像呈现在纸币正面。在这些货币上,音符和建筑物似乎只是以装饰或修饰的方式为肖像起到平衡和补充的作用。然而,南斯拉夫 50 面值的第纳尔(dinara)上印制了斯蒂芬·默克仁杰克 (Stevan Morkranjac ,1856～1914)的肖像。虽然纸币上的音符、乐谱和钢琴键盘并未淹没作曲家的肖像,但是瑞士纸币色彩丰富、典雅、现代的风格并没有体现简约的特征,与塞尔维亚作曲家民俗性/田园/浪漫的音乐(主要是合唱)风格形成了鲜明对照。

爱沙尼亚 50 克朗的纸币也是简约的经典,正面是作曲家兼指挥家的鲁道夫·托比雅斯(Rudolf Tobias,1873～1918)的肖像,背景是一架管风琴,背面是建于 1913 年的爱沙尼亚歌剧芭蕾舞厅,在那里由鲁道夫·托比雅斯曾亲自指挥了自己的一些作品。货币的简约典型性体现为新教-斯堪的纳维亚国家的形象。其简约特征不仅比俄罗斯 100.000 面值的卢布(ryblei)(歌剧院),或乌克兰 20 面值的格里夫纳(griveï)(肖像、歌剧院、大量的民俗性装饰)简单,而且也比意大利 5000 里拉正面的贝里尼、奥地利 5000 先令背面的莫扎特、瑞典 50 克朗或格鲁吉亚 2 拉里的背面都要简单。



图 3　5000 奥地利先令　沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特



图 4　5000 意大利里拉　文森佐·贝里尼



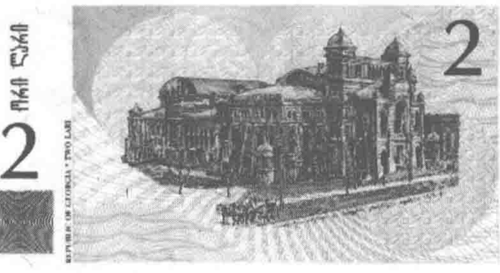


图5　2格鲁吉亚拉里　扎卡里亚·彼得洛维奇·帕利阿什维利



图6　200斯洛文尼亚托拉捷夫　雅各布·格鲁斯



图 7　50 南斯拉夫第纳尔　斯蒂芬·默克仁杰克



图 8　50 爱沙尼亚克朗　鲁道夫·托比雅斯

亚美尼亚 50 迪拉姆(dram)纸币正面是作曲家阿拉姆·哈恰图良(Aram Hačaturian,1903～1978)的肖像,背景是埃里温(Erevan)歌剧院(其中有一音乐厅也被命名为哈恰图良),纸币背面是一对手持马刀舞蹈的芭蕾舞演

员，另有亚拉腊山(Ararat)的图像，小提琴蜷曲琴头的轮廓和哈恰图良芭蕾舞剧《加雅涅》选段《马刀舞曲》的五线谱片断。俗气的舞者表现得过于写实，幸好作曲家头像，尤其是乐谱段落非具象的感觉，使得货币的整体效果获得了平衡和补救。事实上，我们需要从艺术批评的角度来讨论这些设计(导致/源于)的单调乏味。现实的建筑物常常看起来呆板因为其循规蹈矩、懒惰、缺乏想象力。然而，从社会和政治的角度来分析，这样的古迹属于世界的固有传统，具有敏感的代表性：它们关联着特殊的区域、文化、民族和民族主义，比作曲家的面容更具有联想作用。至于类似于音乐片段的元素，无论它们是暗示的片段还是清晰的音乐文本，抽象和现代图像的功能更顺应当代艺术趋势。从这一角度看，瑞典50克朗是独一无二的：货币背面非常现代和平淡，以音乐学的方式呈现了一件民族乐器的正确音高、音区、音阶、琴键及琴弦。另外，货币上还充满着选自当代作曲家埃里克森-大卫·桑德斯特伦(Stven-David Sandstöm)作品的一些音符。这段乐谱用一种令人印象深刻、先锋的未来主义的图表以学术性的说明进行了补充。而与此形成对比的正面却是古典的(歌唱家的肖像、咏叹调的片段、歌剧院)，显得整张货币像是由两个完全不同的人设计的。



图9　50亚美尼亚迪拉姆　阿拉姆·哈恰图良

然而，音乐建筑所体现的象征意义也可以通过文化人类学家的抽象推理来获得。因此，反映客观现实的艺术图像和想象力，严肃而令人印象深刻

的歌剧院的功能不仅仅是民族奉献和中产阶级奢华的符号，它们不仅令人印象深刻，而且又有令人宾至如归的感觉，看起来是庞然大物，但可被接受，绚烂而又亲密，公开而也私密。其高度质感和华丽空间所表现的内在趣味也充满了音乐的特性。罗马尼亚货币上的司芬克斯岩石被雅典庙宇取代，这是基于自然元素的考虑，也许是野外的制高点、旅游景区。也有可能这只是令人质疑的历史炒作，相对于雅典庙宇作为文化、个人和公民的公共空间而言，司芬克斯岩石缺少“人文性”。玛格丽特山（megalite）呈现得太自然和原始性，从而缺少了文化意义。因此，音乐建筑是世俗国家展现其奢靡仪式的物体，其中包含了音乐所唤起的诗歌、梦唤、迷情、狂喜；同时，其也被国家作为激励、自由或资助的一种方式。

英国 20 英镑的货币现代而有趣，矜持而好玩，漂亮而典雅，其提供了较为平衡的信息量。爱德华·埃拉尔爵士（Sir Edward Elar，1857～1934）的肖像伴随着西部的伍斯特大教堂、演奏便携式管风琴的圣女泽济莉亚（St. Cecilia）、吹奏小号的天使。其背景是精致的音乐键盘，以及飞落的雨点或光亮围绕着音符和降音记号。伍斯特大教堂是爱德华爵士的音乐作品首演之处，任何英国音乐学家都能讲述许多有关作曲家与权力机构及君主制之间的关联。在另外一篇论文中（Marian-Bălașa 2001），我讨论了更多有关英国货币的细节，并将其与罗马尼亚 50,000 列伊（lei）进行比较和提出了一些问题。在这里关于这一问题的讨论可能更接近那篇文章的方法和主题，或者至少更接近前一语境。在我的采访中，聚焦于选择某一作曲家的玄机，对货币上爱德华爵士的讨论引发了颇具启发性和令人印象深刻的集体讨论会。因为需要具有声誉和本民族作曲家，爱德华爵士被选作为了英国货币上首位或也是唯一的音乐家。其他作曲家，例如赛尔（Purcell）或伯德（Byrd），还很少被普通大众知晓。“布里顿（Britten）是同性恋者，这可能是一个障碍”——一位男同性恋音乐学家告诉我，他质疑布里顿可能永远不会被接受使用在国家货币上。然而，为了证实这样的态度是否普遍，我询问了音乐学家杰里米·蒙塔古（Jeremy Montagu）：“一旦知道布里顿是一个男性同性恋者，你还会支持他被印在货币上吗？”年迈的英国管风琴家回答：“作曲家的能力、成功是什么来判断的？比如柴科夫斯基（Čajkovskij），当然主要是其艺术成就。”当我再问他：“你认为负责货币事宜的人会接受他吗（尽管这有些侵犯他）？”他只是回答说：“女皇会首先考虑他的优点。”

我们能从货币上了解到什么？能了解多少？

一些欧洲货币的符号图像显得过于冗余，使用太多的元素去强化专业、特色和货币上的肖像者留下的文化遗产。例如，罗马尼亚的当代货币。在



图 10　20 英国英镑　爱德华·埃拉尔爵士

50,000 列伊的货币上，包括乔治·埃乃斯库(George Enescu，1881～1955，罗马尼亚作曲家、小提琴家——译者注)在内，货币正面是一把半粉色、半三维栗色铜质的小提琴，*fff* 力度记号，128 分音符，背景是五线谱和音符。背面是一段长长的飘逸的五线谱，取自埃内斯库音乐的片段，小提琴的侧影，一个平面 180 度翻转的 *fff* 力度记号，还有无数的 G 谱号在背景中。确实，埃乃斯库有两个稍有不同的版本。其中一个出版发行于 1996 年的秋天，货币正面有一对 128 分音符，另一个版本发行于 2000 年，128 分音符出现了一次，但出现了两把小提琴。从这样的设计中我们可以了解到埃乃斯库不只是一个杰出的小提琴家，还是一个“复杂”的作曲家。然而，关于这货币最难理解的地方是一块自然岩石，形状像是一张人脸，被罗马尼亚人称为司芬克斯(狮身人面)的它坐落于罗马尼亚的布切吉山(Bucegi Mountains)。这个庞大的图片使得货币看起来充满玄机和哲理。

我确实很想弄清是些什么人参与设计了这个货币，但最终这个愿望未能实现。国家银行援引了法律和合同的机密性拒绝了我的要求。据说是一位专业篆刻师设计了是所有 1990 年代罗马尼亚的货币。他也以同样的理由拒绝了与我合作。还听说这位设计师与一位音乐学家或音乐家在货币设计上进行过合作，但我无法知晓是谁。显然，这位音乐顾问并不是很出色 ，因为岩石上波浪状的五线谱片段可以有更好的选择，这个片段所使用的典型音程结



图 11　50,000 罗马尼亚列伊(原版)　乔治·埃乃斯库



图 12　50,000 罗马尼亚列伊(现版)　乔治·埃乃斯库

构被认为是“男人动机”或“司芬克斯(狮身人面像)动机”——这一点已被珂斯玛(Cosma)在 1967 年识别,并被玛丽安在 1991 年形成了理论。这段旋律动机出现为不同音程原型——从减二度加增二度,小二度加小三度或大三度,纯四度,尤其是增四度——这样的特色不只是出现在埃乃斯库的歌剧《俄狄浦斯》中,还出现在其另一些优秀作品中。什么样的符号可以使用在货币上的决策

者，确实在司芬克斯、埃乃斯库歌剧的主角和罗马尼亚同名山岩之间建立了某种联系。但他们并没有将其上升至音乐学和哲学的高度来识别斯芬克斯及其命运与战胜司芬克斯的玛纳斯(Manas)的音乐动机，因为这个最常出现且鲜明的半音加增四度音程是核心因素。或许设计者从《俄狄浦斯》的乐谱中随意挑选了一个片段，只是视其为一个装饰图像。货币上有关埃乃斯库复杂歌剧中大量四度音程的运用暗示了其作曲风格和宽广/英雄的旋律。然而，虽然布切吉山的司芬克斯岩石与坐落于该山的男人峰(The Man Peak)非常接近，但这并不是"男人动机"(半音和增四度)。因此，在这种方式下的音乐学和哲学的意义完全终止了。然而，所有这些与这样的联系及其哲学思考，是普通纸币持有者完全无法领悟的。事实上，这张纸币叙述过于冗长，甚至对于我的同事们而言也很难理解。从我采访的八位专业音乐学家的情况来看，他们对于纸币中的俄狄浦斯，埃乃斯库的主导动机型的音乐，或司芬克斯的特性全然不知；他们都认为喀尔巴阡山的岩石只是在显示埃乃斯库在罗马尼亚艺术音乐史上的神秘和重要。这就意味着，货币上放置过多智慧的元素和信息会因为缺乏预期的文化和教育熏陶而无法被理解。

2001 年 9 月，在一次纪念埃乃斯库的国际研讨会上，我宣读了一篇关于评析埃乃斯库出现在纸币上的文化含义的论文(Marian-Bălașa 2001)。当时我还不知道，那张纸币的另一个版本正在构思之中。由于复合货币需要统一化，同时增强纸币安全要素，罗马尼亚国家银行不得不发行新版埃乃斯库纸币。那位金融图像艺术家也因此有机会更新他的设计。2001 年是该币新版的发行年，但到 2002 年期才逐渐在市场上使用。从图像的改变可以看出，这次该设计者咨询了音乐学家(我曾于 2000 年徒劳地试图采访他，也许当时给他的那些调查问卷起到了一些作用)。在新版纸币的正面，那两个拖着太多尾巴的 128 分音符换成更为合理的 32 分音符；代替 *fff* 符号的是一把新古典-浪漫主义时期的竖琴；在埃乃斯库肖像旁边安置了一把大图像的小提琴。在纸币的背面，改动更为激进一些：布切其山的斯芬克斯岩石被替换成罗马尼亚雅典庙宇，这是布加勒斯特在文化和建筑学上极具声望的一座建筑物，同时也是卓越超群的"音乐圣殿"。保留了那把里拉琴，取代了之前的 *fff* 记号；右边是作曲家生前使用过的钢琴，其保存于埃乃斯库博物馆。那些最初从埃乃斯库的乐谱上随机选取的飘逸歪斜的乐句，现在被换成完全水平位置的乐句，其为埃乃斯库歌剧《俄狄浦斯》中的旋律片段。这一改动确实不错，但却令音乐学家(也许尤其是那些埃乃斯库研究专家)非常沮丧。因为这是歌剧开场中华丽、独特、令人难忘的乐句，其对于引入主导动机与音乐的戏剧性冲突起着极为重要意义。然而，它竟然有几处严重的错误。

货币模板工匠将此视为艺术装饰，而非真实的音乐。从而，本该是♭B调变成了♭A；♯F改成了F；音符C的尾巴成了一个短线，尽管其符头仍然在音符C的位置，但符尾“切”在E的位置上，这使之似如音符E。显然，设计者本意是要展现此音符C及其音高的重要性，只是模板雕刻者不知道其中的作用。所有罗马尼亚音乐学家和国际埃乃斯库研究学者都知道，这一段旋律就是歌剧《俄狄浦斯》的代名词，为此也常被称之“我就是俄狄浦斯”——埃乃斯库用以作为其亲密的签名。罗马尼亚国家货币设计者截取这段旋律与“俄狄浦斯——埃乃斯库”之间的紧密关系，以此符号和乐谱将埃乃斯库人名变成一种普通名词。设计者使得埃乃斯库姓名的原本性和唯一性减少到最低程度，从而来激发罗马尼亚人被国际边缘化的复杂感情。然而，事实上，埃乃斯库被选择为纸币元素的良好初衷是有点被损伤的。

除了前一版所传达的信息之外，该50,000列伊的塑胶版本还增加了埃乃斯库作为钢琴家及钢琴作曲家身份。设想一下，如果在此图像式描述中再添加上埃乃斯库也是一位钢琴伴奏者身份的话(事实上他也曾是)，那显然是太多了。通过增加了起始乐句及主导动机的表达，新版纸币更为清晰地描述了歌剧《俄狄浦斯》。同时，它还展示了所有罗马尼亚人都熟知的交响乐基地——雅典神庙(其中管风琴为埃乃斯库所资助)。显而易见，小提琴及其类似的图像表明埃乃斯库还是一位举世闻名的小提琴家。既然罗马尼亚货币的更新换代似乎已经成为一种金融传统(尽管这很浪费财力)，那么肤浅的官方模板雕刻者在下一版的设计版中，不仅应该更正目前这版在埃乃斯库主题上所犯下的乐谱调性错误，而且还应该增加一根指挥棒，以此来还原并宣传埃乃斯库作为一名指挥家的身份。有人会想，既然罗马尼亚钱币的理念是要告诉人们其所描述的文化人物的所有一切，那么用什么符号才能使人联想到埃乃斯库的教师生涯呢？

这种烦琐的叙述和多样化的符号及元素，并非罗马尼亚钱币所独有。其他一些国家也有类似的倾向，希望在一些最小且最为广泛使用的空间上展示一切(或尽可能多的信息)，例如货币。面值20瑞士法郎的纸币在其正面有两幅阿瑟·奥涅格(Arthur Honegger，1892～1955)的肖像：左上角是一较大的特写，作曲家右手在谱纸上写作，左手指按在钢琴键上。右下角为作曲家面容。这种装饰显得有些华而不实。纸币的背面是三行和声化的十六分音符五线谱；此外，还有钢琴键、著名的《太平洋231》火车头及车轮、小号活塞等。与罗马尼亚埃乃斯库纸币一样，这里展示了过量的信息，冗余度被最大化，从而显得音乐的教育功能强加于人。

50,000罗马尼亚列伊和20瑞士法郎上承载的音乐信息远远超过了一

个普通人的理解能力和知识范围。而印有德彪西的 20 法国法郎和巴托克 1000 匈牙利福林，却与这种符号过度负载的纸币相反。显而易见，它们对信息含有量过于自信，以至于在图像上惜墨如金。介于上述二者之间的当属巴西纸币，其音乐符号有条不紊、清晰易懂，而且平易近人。归纳各种纸币的外观，我们至少可以发现四类信息载体：1)小而含蓄(匈牙利和法国纸币)，2)清晰但稍显隐晦(芬兰和丹麦纸币)，3)适中但略显夸张(德国、奥地利和意大利纸币)，4)最后是最为强烈的密集型(瑞士和罗马尼亚纸币)。在音乐学上具有重要意义的是 50 瑞典克朗(背面印有一种弦乐器的解析图案)，具有更多哲学暗示的 50,000 罗马尼亚列伊(旧版的斯芬克斯岩石及新版取自歌剧乐谱的部分)，以及设计负载过度的瑞士纸币，给予它们的使用者太多信息。由此，以上后几种纸币表达的内容：(1)虽然设计者原本设想能更为敏锐和高层次的表达其意图，而事实上却未能更为广泛地影响受众群体；(2)未能普及那些最睿智的想法和符号；(3)或者未能通过图像所包含的内容实现最大程度的民众教育的目的。



图 13　20 瑞士法郎　阿瑟·奥涅格

民族乐器——民族形象以及杰出代表

许多民族都有属于自己的特色乐器，它们曾经或者现在仍然在大众中广泛流行。在某种程度上，这种乐器一个民族的文化象征。比如西塔尔琴(sitār)之于印度、迪吉里杜管(didjeridu)之于澳大利亚、姆比拉琴(mbira，也

称拇指钢琴——译者注）之于非洲、钢鼓（steel-pan）之于特立尼达和多巴哥、康特勒琴（kantele）之于芬兰、班杜拉（bandura）之于乌克兰、排箫（panpipe）之于罗马尼亚的意义。甚至还有与犹太民族毫无关系的口弦之于犹太人的意义（译者注：口弦的英语表示为 jew's harp，会让人联想至犹太人 Jews），这种映射产生的混淆至今仍存在于一些音乐家，甚至音乐学者之中。某些民族还可以从舞蹈、音乐风格或体裁中建立类似的关联。比如，玛祖卡（mazurka）代表波兰，小步舞曲（menuet）代表法国，吉格（jig）代表爱尔兰，塔兰台拉（tarantella）代表南意大利，弗拉门戈（flamenco）代表西班牙的安达卢西亚。从而，我们可以联想到多伊纳歌曲（doina）代表罗马尼亚特色，杜马史诗（dumy）代表乌克兰，塞夫达琳卡歌曲（sevdalinka）代表波斯尼亚，兰德勒舞曲（Ländler）代表了奥地利以及德国南部，阿拉伯花式乐曲（arabesque）代表了土耳其，泛音唱法（overtone singing）代表图瓦族和蒙古族，约伊克（jojk）为萨米族人所独有，以及约德尔（yodel）为阿尔卑斯山脉民族所独有。

尽管最初爱尔兰货币需要依托于大不列颠国债和银行公债，它以竖琴代替了君主制的领导，从而以和平的象征符号强调了国家的自治。在这个特殊的例子中，音乐充当了一种消除不和谐因素的媒介。在爱尔兰宣布独立之前，爱尔兰竖琴也确实是其民族的象征。但自此之后，它便在国家货币上充当了无可争议且行之有效的政府代言人。

关于罗马尼亚排箫的故事则有一点古怪，因为这件乐器从来就不是罗马尼亚名副其实的专属品牌。确切地说，它应该与拉丁美洲、甚至中国音乐文化有着更直接的关联。排箫在罗马尼亚得以流行是相当近代的事，而且它从来不是乡村的、田园的、广泛流行的乐器。然而这一乐器与民族主义存在某种关联（Mesnil 1990），而且它将著名排箫明星格奥尔基·赞菲尔（Gheorghe Zamfir）与 20 世纪 90 年代的民族主义政党联系了在一起，其与极端民族主义、种族主义和排外主义有一定关系。因此，尽管排箫曾为罗马尼亚带来过闻名于世的巨大声望，但考虑到民间言论，民主政权绝对不可能考虑将其作为国家乐器或者将其印在纸币上。

吉尔吉斯的 1 索姆（som）纸币的背面印有传统弦乐器考姆兹琴（komuz）和克亚克斯琴（kyaks）。也许人们会惊讶，瑞典的货币也如此。从艺术上讲，美丽的尼克尔哈尔帕琴（nykelharpa，一种带键的瑞士民间提琴）的确为 50 克朗（kronor）的装帧增色不少。1960 年代后期，该乐器开始进入旺盛的复苏时期，以至于被奉为民族神圣。纸币上的这件乐器是现实主义的，其背景为一段精湛而又相当别致的先锋派乐谱。基于乐谱的信息，瑞典音乐学家确认乐器的调音是准确的。这种设计成功地实现了形象性的美术与具说

服力的音乐学之间的联姻。与纸币正面大胆时髦风格和丰富的乐器学信息相比，背面的设计显得中规中矩和传统。如前所述，该纸币似乎是由两位风格完全不同的艺术家设计而成，前者是时髦、大胆、视觉艺术想象力丰富、学术气质、知识渊博且灵感迸发的艺术家；后者则是更为传统、古典/保守的工匠/雕刻师。



图 14　50 瑞典克朗（正面）　珍妮·琳达



图 15　50 瑞典克朗（反面）

康特勒琴（kantele）在芬兰 500 马克纸币上只是埃利亚斯·伦洛特（Elias Lönnrot 1802～1884，芬兰民族史诗《英雄的国土》作者）肖像的背景，但它也同样体现了在其中的价值。尽管在一些非欧洲国家的纸币上也能找到乐器，比如法国于 1972 年版的海外 100 太平洋法郎（塔希提 Tahitian 少女演奏吉他），1972 年版的毛里塔尼亚 1000 乌吉亚（ouguiya，蒙面妇女演奏弦乐器和大鼓），或者 1983 年版的 1000 马达加斯加阿里亚里/法郎（ariary/francs，

农民吹奏六孔短笛）。

伟大的文化人物如何一再消逝

罗马尼亚共产主义解体之后发行的第一张新版纸币是500列伊，出于文化和政治上的双重原因，雕塑家康斯坦丁·布朗库西 Constantin Brâncuşi(1876～1957)作为该货币的代表形象。罗马尼亚政府官员希望通过一些表达方式来恢复这个伟大的雕塑家的身份。首先，他们希望洗刷掉1950年代初期所蒙受的耻辱。当时愚昧无知的执政党拒绝恢复这位艺术家的罗马尼亚公民身份，导致布朗库西改变了原先的考虑，拒绝将其雕刻作品和工作室捐赠给国家。对于罗马尼亚及其人民来说，布朗库西的遗产归为法国所有是一个巨大的损失，而且迄今为止，他仍然经常被认为是法国艺术家而不是罗马尼亚艺术家。因此，罗马尼亚地方政府官员们决定通过把布朗库西的肖像和作品印在第一张新版且面额最大的罗马尼亚纸币上，来争取再次赋予这位艺术家公民身份并将其民族化。该设计精良的500列伊纸币发行于1991年，但此后不知为何被撤回，取而代之的是设计较为糟糕的版本。在此之后的第二张纸币1000列伊上展现了罗马尼亚最富盛名的诗人米哈伊·艾米内斯库(Mihai Eminescu，1850～1889)的形象，其被视为国家的象征。由于严重的通货膨胀，布朗库西和艾米内斯库纸币都很快贬值，从而被硬币取而代之。到1995年布朗库西纸币已经完全绝迹，艾米内斯库纸币持续流通了稍长一段时间。这两张纸币的故事清晰地讲述了罗马尼亚政治上的乏力。到了2000年，罗马尼亚经济变得更为糟糕，政治上也远不止以令人失望来形容，弘扬国家价值的努力也随之每况愈下。

在1990年代，通货膨胀还赶走了保加利亚货币500列弗(leva)上的作曲家多布里·赫里斯托夫(Dobri Hristov，1875～1941)，此外还有巴西货币500克鲁塞罗(cruzados)上的埃托儿·维拉-罗伯士(Heitor Villa-Lobos，1887～1959)和5000克鲁塞罗(cruzeiros)上的卡洛斯·戈麦斯(Carlos Gomes，1836～1896)。由于糟糕的经济表现，这些首次出现在国家货币上代表其国家和民族的音乐家们没能够流通太长时间。贝拉·巴托克也从匈牙国家纸币上消失。他那张1000福林的纸币也只流通至1997年，其形象被取而代之的是文艺复兴时期的国王马蒂亚斯·科维努斯(Matthias Corvinus，1440～1490)——一位贪婪的国王，其象征和随从都是那些令人悚然的武士。或许你会对此感到惊讶，也许是因为巴托克传达的信息过于谦虚、过时或过于平和？那张纸币背面是一位为孩子哺乳的母亲，这种相当温柔的场

景与此那位好战国王形成强烈对比，或许其对应着某种较为强烈的政治理念和行为。



图 16　500 巴西克鲁塞罗　埃托儿·维拉-罗伯士



图 17　5000 巴西克鲁塞罗卡洛斯·戈麦斯

上述国家或者民族成功或失败地将其音乐家的贡献强加给纸币，另一些国家则采取了完全不同的方式。例如，立陶宛曾计划将作曲家和画家米考拉居斯·康斯坦丁纳斯·屈尔里奥尼斯（Mikolajus Konstantinas Čiurlionis，1875～1911）展示在其最为昂贵的货币 1000 利塔斯纸币上。但

是，当立陶宛加入欧盟采用“统一欧洲货币”，问题随之而来，即原先的货币设计和发行计划进程被终止。然而，设计新的立陶宛护照同时也带来了另一种希望，即将屈尔里奥尼斯的肖像作为防伪水印的建议，使得音乐和艺术淡化政治意味，或者将音乐和艺术变成一种政治修饰。

欧元如何展现音乐

文化总是属于某个民族，或者至少承载了民族的特殊印记。民族音乐即使是已经被融合或被称之为世界音乐，也总是带着民族主义色彩的。而且，即使是高度国际化的交响乐，无论人们是真心诚意，还是装模作样地臆断认为它已实现全球化，其仍然被视为特殊文化来对待。欧盟必须要完成尊重、支持且平衡其所有成员国之间差异的复杂任务，同时不能以其中任何一个成员作为自己的代表。因此，欧元必须远离任何形式的特定或者明显的民族特性，它必然以多元文化特征的姿态出现。欧元的设计表明，由于特定（民族）文化在某种程度上必须妥协，欧洲文化将不得不切断与历史的关联，并创造一种新的（联盟的）文化，事实上其发展为一种人为的货币。

虽然欧洲货币统一在扩大货币文化符号的传播具有一定优势，但这种“文化符号”事实上消解了原有文化象征和文化表达，成为一种超国界的、抽象的理念。文化的理解、学习、传播和交流将不复存在，剩下的只有简单、无感情、无地域特性，对无真实内容（如神话）秩序的歌颂，对于由建筑上的形式主义、诗歌、统计和人物所建构的上层统治和管理的歌颂。为促使人们被动接受一种普适性，欧元摒弃了人们对某种特殊文化的好奇，而这恰恰是以往货币设计体制的任务。人们再也无法通过某个特定人物的肖像来确认纸币的具体面值（过去这种方式既使得货币人性化，同时也给人们创造了调侃统治阶层的机会）。因此，货币传达的语言本身已经改变，而且货币的精神也失去了其欢乐活泼的动力。由于目前钱币在欧盟区中的身份相同，只能通过数字来实现统一的信息传达。由此，某特定民族或国家不能再通过某种意识形态和形象元素来衡量货币的金钱价值。事实上，货币上的图像已经不再具备任何文化或教育的影响力。正如本文的调研、采访和问卷所展示的那样，人们手中的货币流通的种类越是多样化，对纸币上印刷的图像、人名以及符号的注意力就越少。而且，国家文化/艺术的炫耀可能完美，但其却失去了教育目的。之前，无论怎样，欧洲各国货币的教育目的是可能实现的，然而，教育功能在欧元身上已不复存在。

欧盟货币如何体现文化？很显然，如果与过去纸币上那种出于政治目

的叙述相比，欧元不具备任何文化/教育目的。欧元除了其自身之外言无他物。欧洲国家联邦努力通过超越民族的概念来建立起自己的身份（或许希望这意味着民族主义的终结），同时也超越那种“多民族音乐会”的概念。一致、协调、和谐——所有音乐上的引用或关联（正式或隐喻）——都不再满足新的、未来欧洲的要求。事实上，在旧式/陈腐的时代和政治系统中，把整个音乐的/音乐学的语言转化成为一种我们所建构的政治话语。帝国主义的形象学政治是一种典型历史产物的国家形式，其基于虚幻假设的不同民族和谐交响的理念。20世纪早期奥匈帝国的纸币很好地说明了这一点，它用所有成员国的语言来描述自己。在某些理论中，不同民族过去从来没有被明确划分、认同和公正对待过，特别是那些尚未被赋予民族地位的原始部落群体更不应该被排斥和驱逐。因此，一个民主联盟必须避免以任何单个民族为参照。对于此类欧盟意识形态问题的研究，维克（H. R. Wicker）的著作（1997）不啻为智慧的盛宴。不过，笔者在此关心的是国家在其纸币上的图像化自我表述。为此，相比于只是分析印刷文字和官方宣言，在探索政治理念来研究欧元的过程中，我们必须允许有更多的灵活性和推测性风险。实际上，为了避免由部落语言或民族文化比较或误解而产生负面感情，欧盟决定不考虑民族图像或符号，这正是其纸币上面没有出现可明确识别的民族、区域或个人形象的原因。很显然，文化的存在、作用及其代表性力量在此已被弱化至尽和剔除。在心理上，肖像和英雄人物的功能也已被舍弃。取而代之的是暗语般的桥梁、门窗。就其理论和设计而言，这些形象也的确都不错。事实上，它们比原先货币上那些平庸外观、无趣肖像、普通乐器要好得多。过去货币上那些图像被一个个孤立地看，竟是如此枯燥乏味，组合在一起则是构成一些怀旧/伤感的故事。现代欧元上已不再有叙事、话语、训诫、宣传，以及世俗表述。虽然民族学、人类学及文化研究都表明，人类仍然痴迷于且需要视觉表达和幻想，这种从视觉具象到抽象概念的转变是一种应有的心理成熟的表现。

如果非要找一种音乐形式与欧元上的图案画等号，那么20世纪普适性和国际性的先锋音乐便非其莫属，正是因为其避免了任何狂想曲类型的写实性描述。抽象先锋交响音乐还以非情绪化、理性和数理化见长。20世纪末的10年中，现代艺术音乐在纸币上的展示主要是那些19世纪出生的作曲家，他们致力于培育和发扬“民族乐派”和民族音乐风格，创造了各类音乐形式以表达民族主义。尽管欧元图案并不涉及任何具体人名或地点，但其却代表了欧洲任何地方。欧元的诞生宣告，一个新的时代正在到来，即民族和国家已经超越了地方主义或国家主义，并且正在追寻现代主义的普适性/国

际性/全球性语言。从这个意义上讲,欧元确实可以视为一种新的、诞生于20世纪的交响音乐。

事实上,在大众眼里,欧元上的桥梁和门窗似如五线谱(波兰、罗马尼亚、格鲁吉亚、美国、斯洛文尼亚、瑞典、瑞士以及南斯拉夫纸币上就是如此):完全是装饰性的涂鸦。一般人从乐谱上得不到任何东西,因为没人能从谱面上读出任何特别的(音乐的/有声的)内容。对普通人而言,五线谱线及小音符、调号、小节线、和弦、临时升降记号只不过是抽象的装饰。他们所具有的图像/装饰价值与为欧元发明的那些"普适性"符号的图像/装饰特征相对应,这些"普适性"符号是无以感知的、玄妙的、精神的表述。这里不再有历史、记忆或感情,如同一页乐谱,其感情并不能被直接呈现和交流,只能通过想象来体会。而且,也只有小众精英能够阅读乐谱,并从中获得愉悦;同样,也只有为数甚少的群体能够从欧元艺术图案中获得视觉和哲学层面的满足。无疑,欧元是一种上层精英的设计,其既表现一种所追求的形象上和表征上的成熟,也在促使欧洲平民成为精神上和智力上的精英。



图18 5000波兰兹罗提 弗雷德里克·肖邦

也许也能这样来解读欧元,过去那些唠叨的纸币已经沉寂,而如今欧元图像所承载的信息有限,其显然不能表现音乐。何以如此?音乐就是如此,其创造差异、冲突、激情、刺激,神游和幻想,然后进入在寂静、愉悦或宁静中消逝,直至突然响起的嘈杂掌声。在人们记忆中所留下的仅仅是一种容易忘却的/虚幻的过去。通过放弃音乐,欧元的未来设计或是寻求持续、永恒的音乐,或是大音希声。

参考文献

Octavian Lazčr Cosma, *Oedipul enescian*[Enescu's Oedipe], Bucureşti: Editura Muzicalč, 1967.

Marin Marin-Bčlaşa, *Chipul geniului: Eseu despre creativitatea exemplarč*[Genius's face: Essay on the exemplary creativity]. Bucureşti: Editura Muzicalč, 1991.

Marin Marin-Bčlaşa, "*I promise to pay the bearer on demand the sum of ... "cinzāj' dā mii*. Paper delivered at the International Symposium of the 15th George Enescu International Festival, Bucharest (25 September 2001), 2001.

Marin Marin-Bčlaşa [forthcoming], *Money Reading: A Lesson About Fatherland's Castrating Terrors and Motherland's Musical Pleasures*.

Marianne Mesnil, "Une flüte de Pan peu bucolique", *Cahiers de musiques traditionnelles* III, 35 – 43, 1990.

Fabio Mugnaini, "Messages sur billets de banque, La monnaie comme mode d'čchange et de communication", *Terrain: Carnets du patrimoine ethnologique XXIII* (Octobre 1990), 63 – 80, 1994.

Hans-Rudolf Wicker (ed.), *Rethinking Nationalism and Ethnicity: The Struggle for Meaning and Order inEurope*. New York; Oxford: Berg, 1997.

Jonathan Williams with Joe Cribb and Elisabeth Errington(eds.), *Money: A history*. New York: St. Martin's Press, 1997.

令人着迷的早期音乐:保罗·欣德米特和伊曼纽尔·温特尼茨

作者:海因茨-于尔根·温克勒[1]
翻译:吴　凡
校译:李　玫
审校:洛　秦

译自:

Heinz-Jürgen Winkler,"Fascinated by Early Music: Paul Hindemith and Emanuel Winternitz", *Music in Art* XXIX/1-2(2004),15-19.

长久以来,普鲁塔克(Plutarch)[2]的《比较列传》(*Bioi paralleloi*,常称为《希腊罗马名人比较列传》)被视为经典的传记名作。在该著中,作者将古希腊和古罗马的英雄进行生平比较。这样做的用意在于表达一个观点:尽管这些主角们有着不同的个性,来自不同的地方,但却有着相同的文化观念。换句话说,他们有着同样的思维方式。以下通过对伊曼纽尔·温特尼茨(Emanuel Winternitz)和保罗·欣德米特(Paul Hindemith)二人的零星观察,以"双传记"(double biography)的方法描述此二人的兴趣和成就,力图表明他们完全可能有共同的文化取向。

他们俩对早期音乐和古老乐器有着共同兴趣,这个兴趣是他们相识的起点。他们也都倾心于交叉学科和异国文化的研究。作为更进一步的共同特点,他们都认为一个人不但要充分懂得自嘲的乐趣,还要理解荒诞讽刺式的幽默。

---

(1) 作者信息:法兰克福美因河畔,欣德米特研究所。

(2) 译者注:普鲁塔克(Plutarch,46-120A.D.),生活于罗马帝国时代的希腊历史学家、传记作家、评论家以及中期柏拉图学派的推行者。其传世之作为《比较列传》(öβιοι παράλληλοι)和《道德论丛》(Moralia,又译为《掌故清谈录》)。

温特尼茨在20世纪之交生长于维也纳一个有着艺术气息的上层中产阶级家庭。他接受过完整的人文主义教育,以及钢琴、管风琴和大提琴的训练,而且跟随弗朗茨·施密特(Franz Schmidt)学过作曲。在奥地利军队服了三年兵役之后,他在维也纳大学学习法律和政治学,并获得了博士学位。他在维也纳的民众高等学校(Volkshochschule)做过美学和哲学的讲座。该校是最早在欧洲从事成人教育的机构之一。在平生的广泛游历中,他拍摄了大量意大利文艺复兴时期和巴洛克时期的艺术作品并研究这些作品,这些照片见证了他的兴趣所在。

保罗·欣德米特的生涯就完全不同了。他生长在一个小资产阶级家庭,父亲对他的训练非常严厉。他和哥哥鲁道夫(Rudolf),妹妹安东尼娅(Antonia)一同进入被称为法兰克福儿童三重奏组(Frankfurter Kindertrio),接着,由于他在音乐上的天赋,获准进入霍赫(Hoch)音乐学院,在受人尊敬的小提琴家阿道夫·雷布纳(Adolf Rebner)门下,接受训练和指导。在欣德米特早年的岁月里,他就与法兰克福那些一直在物质上、精神上给予他支持的家庭保持着良好的友情。很快,欣德米特就成为了音乐学院最出色的学生,而且在他毕业前,年仅20岁时,就被聘为法兰克福歌剧院管弦乐队的首席小提琴手。同时,其他的艺术形式也引起了他的兴趣,大量素描作品显示出了他在绘画方面所具备的才能。他的妹妹安东尼娅曾提及:大约在1915年左右,欣德米特曾不经意地说过想要当一位视觉艺术家[①]。他的素描和油画作品中偶尔会表达出一些讽刺意味,那正是在荒诞和超现实主义艺术中乐于表现的内容。不过,他还因创作于1916～1919年间,被命名为“戏剧杰作”的作品而在戏剧方面崭露头角。他和他那些尤里安俱乐部(Urian Club)的朋友们曾在热情观众面前表演过这些独幕剧和滑稽戏[②]。

欣德米特是从什么时候开始对早期音乐产生兴趣的呢?1908～1915年,他在法兰克福音乐学院学习期间,17世纪的小提琴音乐就是课程中的一部分。作为一个小提琴手,他深入研读并透彻理解了这些作品。同时作为阿诺尔德·门德尔松(Arnold Mendelssohn)和伯恩哈德·赛克勒斯(Bernhard Sekles)的作曲学生,他开始深入探究这类音乐体裁的独特性,并在创作中运用这些特质来丰富自己的作品。许多数字低音的实践运用,就始于这一时期。

1922年,那时,欣德米特已经在前一年举行的多瑙埃兴根(Donaueschinger)推进现代音乐的室内乐音乐节上获得了惊人名望。他在法兰克福提琴制作大师欧金·施普伦格(Eugen Sprenger)的制作室里发现了一把柔音

中提琴（即古中音提琴，Viola d'amore），并立即被它深深地吸引了。在给他学生时代的女朋友的一封信中，欣德米特写道："我得到了一把非常华丽的柔音中提琴，这是我要努力学习的。它已经从音乐舞台消失。所以，记载它的相关文献资料也非常少。它拥有你可以想象到的最为奇妙、甜美、柔和的音色，而这些是无法用语言来描述的。尽管演奏方法复杂，但是我喜欢演奏它，而且听众也喜欢聆听它的声音。"③他专门为这把琴创作了《小奏鸣曲作品25第2号——为柔音中提琴和键盘而作》（*Kleine Sonate für Viola d'amore und Klavier*，op. 25 no. 2）和《室内乐作品46第1号——为柔音中提琴和室内乐团而作》（*Kammermusik No. 6 für Viola d'amore und Kammerorchester*，op. 46 no. 1）。关于他作为演奏者和器乐音乐史学家方面的经历，欣德米特在1937年意大利克雷莫纳举行的、关于柔音中提琴的国际学术会议（? *ber die Viola d'amore*）演讲中进行了总结。④

1927年，保罗·欣德米特在柏林高等音乐学院获得了一个作曲教授的职位。作曲家哈拉尔德·根茨默尔（Harald Genzmer）是其当时的学生。他就欣德米特那个时期的教学法和内容做了如下阐述："和保罗·欣德米特一起在柏林的这些年，是令人兴奋和极其多产的。除了对我们进行全面的技术训练以外——和欣德米特在一起，这是不言而喻的——为了对抗当时的现代作曲技法，他让我们参加早期巴洛克音乐的表演。欣德米特和库尔特·萨克斯（Curt Sachs）合作，后者当时负责管理柏林乐器馆藏。我们必须掌握古老的弦乐器和管乐器的演奏技巧。这也许是第一次用17世纪的乐器演奏17世纪的作品，使我们听到了原本的声音。然而，由于萨克斯·库尔特不得不于1933年离开德国，不久之后，欣德米特在自己的祖国也被剥夺了作为一名艺术家生存和工作的所有可能性，所以，这些有希望的开始几乎没有结果。"⑤

除了其他很多在柏林大学任教授职位的人文学科专家，库尔特·萨克斯也为欣德米特打开了一个更宽阔的视野。萨克斯唤醒了欣德米特对其他人文学科的好奇心。他认为，如同思想文化史中风格概念的形成是受到了艺术方面的影响，音乐史中的风格概念形成亦如此。欣德米特对荷兰的早期绘画有着特殊的热情，为了欣赏这些绘画艺术，在很多次音乐会巡回演出和休假的时候，他一次又一次地参观博物馆和画展。他对马蒂斯·格吕嫩瓦尔德（Matthias Grünewald）特别着迷。这是一位活跃于中世纪晚期，生活在莱茵-美因地区（Rhein-Main area）的画家。那一地区同样也是欣德米特在1927年前成长和生活的地方。欣德米特在法国阿尔萨斯地区科尔马市的下林登博物馆（Musée d'Unterlinden）欣赏到格吕嫩瓦尔德最重要的作品，

包括埃森海姆祭坛(Isenheim Altar)画。[1] 这位艺术家在20世纪20年代又享有新生，欣德米特的交响乐和歌剧作品《画家马蒂斯》(*Mathis der Maler*)[6]就足以证明他对这位艺术家的仰慕之情。其他诸多画家，如马克思·贝克曼(Max Beckmann)和奥托·迪克斯(Otto Dix)等人的作品，也都被他赞以"心灵自然主义"的美誉。[7]

随着对艺术史的兴趣，欣德米特还专心学习拉丁语，以便能阅读原版的理论著作。他细心收集和整理了大量摘要，并制作成资料卡片。这些卡片表明欣德米特不断钻研音乐理论，并对其有了深刻理解。不久后，这些资料成为他在美国耶鲁大学音乐系进行理论授课和演讲的基本素材。[8]

犹豫了很长一段时间后，又在瑞士呆了两年，欣德米特最终决定离开欧洲，离开纳粹德国。由于在纳粹侦探的监视下，不断增加的迫害和威胁，加上禁演令、以及将他的音乐诋毁为"文化领域的布尔什维克主义"(cultural bolshevism)，这一切让欣德米特无法继续长留此地。1940年，他终于收到了来自耶鲁大学担任音乐理论教授的聘书。

为了正确评价欣德米特积极进行音乐创作的重要性，人们必须充分认识他直至1940年才终止的小提琴演奏家生涯。1939年在美国巡演后，欣德米特听过巡演录音后，就写信告诉妻子："我决定，今后都不会在公众面前进行演奏了。如果演奏者无法呈现比录音唱片更好的效果，那么这段音乐根本不值得拿来表演。"[9]

后来，欣德米特作为一名独奏家出现在公众面前的场合只有两次：1942年，他与拉尔夫·柯克帕特里克(Ralph Kirkpatrick)一起在羽管键琴上演奏了比贝尔(Biber)的奏鸣曲；1958年，在他的八重奏作品首演中，他担任了第一中提琴手。无论如何，他一直都在致力于早期乐器的演奏。他与学生一同诠释演奏早期音乐的理念与中古史学家、音乐学家莱奥·施拉德(Leo Schrade)的观点不谋而合。后者从1938年开始就在耶鲁大学当助理教授，他最初倡议欣德米特与他自己在耶鲁大学的学生一起举办音乐会。从那时起，欣德米特就接手管理这个被称为音乐协会(Collegium Musicum)的学生合奏组。1945至1953年间，欣德米特在耶鲁大学举办过六场音乐会，大都会艺术博物馆(Metropolitan Museum of Art)三场，哈佛大学一场。所有这一系列音乐会被认为是他在音乐史课程的实际展示。按时间顺序来说，从

---

(1) 译者注：现藏于下林登博物馆。埃森海姆祭坛画中的《天使音乐会》启示欣德米特创作了《画家马蒂斯》。

佩罗坦(Perotin)[(1)]的奥尔加农《坐》(*Sederunt principes*)开始,到巴赫的经文歌《向着上帝唱一首新歌》(*Singet dem Herm ein neues Lied* BWV225),他们漫步在13世纪到18世纪的音乐长廊中。[⑩]欣德米特在1953年回到了欧洲。

根据一封信的内容,我们知道,欣德米特与温特尼茨开始相识是在1943年11月。[⑪]当时,温特尼兹正在寻找演奏家,准备用他个人收藏的早期乐器排练,并公开演出早期音乐。在寻找过程中,他遇到了耶鲁大学的作曲老师保罗·欣德米特,他以能够"拨弦、弓拉、吹奏或打击世间任何一种乐器"[⑫]而闻名。

俩人生动的通信内容,显示出他俩都具有强烈的艺术激情和对早期音乐的深刻见解,并在表演的技术问题上达成一致。欣德米特的问题和答案都十分精炼,而温特尼茨也总是清晰表明观点,简洁回答问题。同样,耶鲁大学音乐协会音乐会的节目单也是简明扼要。

欣德米特提醒人们注意:在对早先的音乐进行重新架构及表演时,不要过于兴奋或者情绪外露。他充分意识到现代演绎者和听众对早期音乐的听觉感受与那个时期完全不同。比如,与帕莱斯特里纳((Palestrina)同时代的人相比,"我们的耳朵已经习惯了瓦格纳和德彪西,爵士和斯特拉温斯基。我们听帕莱斯特里纳与杰苏阿尔多(Gesualdo)的感觉与他们同时代的人大不相同。《玫瑰骑士》(*Rosenkavalier*)的观众认为是普通的音色效果,在西斯廷(Sistina)或圣·马可(San Marco)的崇拜者听来可能就是很大的冲击或者认为过于粗粝。"[⑬]

然而,过了不久,欣德米特和温特尼茨二人就停止了文字游戏式的"清谈"。从大量通信中那些机敏、诙谐的文字,我们可以感受到他们是多么富有幽默感的人。其中不少趣闻流传下来。举一个例子来说:从1943年起,欣德米特亲自绘制贺卡,并把它们寄给朋友和亲近的熟人。1952年,温特尼茨收到欣德米特寄给他的圣诞节新年贺卡,上面画着一些虚构的、奇怪的野兽在嬉戏玩耍[图1]。他们聚集在一个圆桌旁,用满怀期待的眼神盯着圣诞树。

作为一个乐器收集者,温特尼茨的习惯是通过外貌特征对世界上各种乐器进行分类。他试图以他的方式对动物世界中这些新品种进行分类。他在写给欣德米特的信中这样说:

Sehrverehrter Herr Hindemith, vielen herzlichen Dank für Ihre Crist-

---

(1) 译者注:佩罗坦(约1170~约1236),巴黎圣母院修士,《坐》为四声部奥尔加农。



图1 保罗·欣德米特的节日贺卡明信片，作于1952年，15×11厘米。法兰克福美茵河畔，欣德米特研究所。

mastodonten; they are crocodelicious indeed, ebenso alle die salamanderen Reptilettanten und übereinander alligatorkelnden schlangelical Silentnightechsen. Sie sehen, die präzise zoologische Bestimmung hatte ihre Schwierigkeiten; nur den Vogel über dem Bäumchen konnte ich verlässlich agnoszieren: die wohlbekannte Weihnachtigall. (?) With rep(ea)tilicians wishes Stets Ihr Emanuel Winternitz. [1]

欣德米特和耶鲁大学的音乐协会一起经常在音乐会上使用大都会博物馆收集的原始乐器。因此，他在1946年时组建了一个乐队，专为介绍演奏15世纪后半叶的作品。他选择了汉斯·梅姆灵(Hans Memling)[2]三联画

(1) 译者注：这段文字是二人间的文字游戏，几乎每个单词都是由不同单词的局部构成。很显然温特尼茨是以欣德米特贺卡中的形象写出这样的文字。如"Cristmastodonten"是由"Christmas(圣诞节)"和"Dicamptodontenebrosus(太平洋大鲵)"的局部构成，与"vielen"(viel加en)、"herzlichen"(herzlich加en)等等合韵，第一句隐含着"尊敬的欣德米特先生，致以非常衷心的圣诞祝福"之意；"crocodelicious"由"crocodile(鳄鱼)"和"delicious(美味的)"构成；"salamanderen"是在"salamander蝾螈科"加"en"作后缀，"Reptilettanten"用"reptil爬行动物"作前缀；"alligatorkelnden"是以"alligato短吻鳄"为前缀，等等，多数词后边加en的后缀。仅有一句可以一目了然地读出完整句子"我仅仅能认出树上面的小鸟"。

(2) Hans Memling(或称为Memlinc，1430～1494)，汉斯·梅姆林，德国，早期尼德兰派画家。

中所描绘的歌唱家和演奏家形象作为这个小型乐团的模型。这幅画被绘于西班牙纳赫拉本笃会圣玛丽亚拉雷亚尔修道院内（Benedictine Abbey Santa Maria la Real in Najera）管风琴基座上，时间可追溯到1490年。

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART
NEW YORK 28, N.Y.

January 4th, 1953.

Sehr verehrter Herr Hindemith:
Vielen herzlichen Dank für Ihre Christmasslodente; they are crowdelicious indeed, ebenso alle die salamandernen Reptilettanten und übereinander alligatorkelnden schlangelichen Silentnightigkeitchen.
Sie sehen, die präzise zoologische Bestimmung hatte ihre Schwierigkeiten; nur den Vogel über den Bäumen kenne ich verlässlich agnoszieren: die wohlbekannte Weihnachtigall (?).
With reptilicious wishes
Stets Ihr
Emanuel Winternitz

图2　1953年1月4号伊曼纽尔·温特尼茨写给保罗·欣德米特的信。法兰克福美茵河畔，欣德米特研究所

欣德米特充分意识到：几乎不可能运用当时的音乐实践直接复制梅姆林的画作。画像中这排天使是以音乐意义的单元分列。但他们组合在一起并不能形成一个合奏。这种问题确实可以成为两个研究者谈论的话题。从左到右三幅相连的作品中，可以看出10个天使依次在演奏拨弦扬琴（psaltery）、海号（tromba marina）、琉特琴（lute）、小喇叭（trumpet）、大型喇叭（bombardon）、别辛号（buzine）、小号，便携式管风琴（portative），竖琴（harp）和维埃尔琴（vielle）。[1] 天使们的位置是人为安排的，高音乐器（小号、大型喇叭、传令号）在内部，靠近“荣耀的基督”，低音乐器（琉特琴、海号独弦琴、拨弦扬琴，便携式管风琴，竖琴，维埃尔琴）在外部。[2] 唱歌的天使被安排在靠近上帝的位置。

这些乐器和如下这些作品，例如约翰·邓斯泰布尔（John Dunstable）的赞美诗《来吧，圣灵》（*Veni Sancte Spiritus*），罗伯特·莫顿（Robert Morton）与海恩斯·冯·吉兹姆（Hayne van Ghizeghem）的器乐作品，吉尧姆·

（1）　译者注：Psaltery：拨弦扬琴，中世纪齐特尔琴类拨弦乐器。tromba marina：海号，一种英国海军用的具有小号音色的古代弓弦乐器。Bombardon：古低音管－肖姆管家族的双簧管乐器，主要为军乐队使用。buzine：又称作Buisine，busine，buysine，是一种中世纪的号，外形又直又长，约有两米，称为传令号。Vielle：维埃尔琴，古代小提琴，13至15世纪流行于欧洲，演奏者多为吟游诗人，是中世纪世俗音乐的重要弓弦乐器之一。

（2）　译者注：这里的“高音”、“低音”乐器很显然不是以物理音量区分，而是以管弦乐器的音色区分。

(Guillaume Dufay)的弥撒曲《面色苍白》(*Se la face ay pale*)都是他们演奏小组的核心内容。为了获得更加纯正声音的可能性,梅姆林的画在节目单小册子中被明确地说明是作为选择和排列乐器的范本。

或许是与欣德米特的交流,更加激发温特尼茨关注这一主题。总之,在一篇文章中他谈到过这个问题,是否能把音乐天使的形象作为历史上真实可靠的依据用在当代音乐中。[14]他缜密地研究这幅三联画,仔细考虑是将这些描绘形象作为真实的音乐实践文献,还是当作具有寓意象征的符号。他非常了解15世纪仍然盛行的中世纪肖像画传统,所以他不赞同仅仅将这些画作视为对当时乐器组合的摹画复制。他坚持认为,无论当时的现状被描述的多么清晰,但作为演奏实践,还是要根据音乐标准来考虑。他认为乐器的排列布局不能这样如同目录般排列成一行。当然,在他的笔记中可以看出,他建议说,尽管这些艺术作品确实能够激发人们对于早期音乐的理解,但还是希望表演者们应该更专注于这些画像所具有的"想象力"与"魔幻力量"中去。

这样做的目的,是让我们走近那个陌生时期的世界中去,那个我们凭借着各种艺术作品形式所体会、所想象出的世界中去。在那里,我们获得创作的灵感。音乐学家、早期音乐专家阿瑟·孟德尔(Arthur Mendel)在一份报告中强调指出:事实上,耶鲁大学音乐协会的音乐会,对早期音乐在美国的复兴产生了重大影响。"我并不是要说,对于欣德米特对音乐情感的表达,或激情洋溢或平平淡淡、或粗犷或精致,我都一直支持。我想说的是,这些音乐会[…]它们虽然并不完美,但他们所演奏的音乐,却是我听到过的对古老音乐的最出色演绎,并令我对这音乐有更深的理解。"[15]

欣德米特关于早期音乐的经验,越来越多地体现在他自己创作的音乐作品中。在他1935年创作的中提琴协奏曲《天鹅转子》(*Der schwanendreher*)[16]中,就运用了一些早期旋律素材,后来在耶鲁大学的音乐会上他还演奏过这些原始旋律。与之相反,在1945年与音乐协会一起共事阶段,他在自己创作的《钢琴与乐队协奏曲》(*Concerto for Piano and Orchestra*)中末乐章的舞曲 *Tre fontane* 中,则直接使用了早期音乐材料。除了在自己的作品中或多或少地运用早期音乐,欣德米特也高度接受过去时期的音乐理论观念和旧的作曲技法,他总是会创造性地将两者转换成为自己的想法。对他来说,历史文化现象是一笔必须继承保护的遗产。在他关于约翰·萨巴斯蒂安·巴赫(Johann Sebastian Bach)的演讲[17]中就使用了这样的副标题。1948年在萨尔茨堡演讲时,欣德米特指出,在艾德里安·佩蒂特(Adrian Petit Coclicus)于1552年撰写的《音乐概要》(*Compendium Musices*)一书

中，对创作型音乐家做了三种类型的区分："发明家（那些发现新音乐素材的人），理论家（那些解释和定义此材料的人）和实践的作曲家（那些给听众带来实际音响效果的人）。这种分类也同时适合我们这个时代，又必须重新面对以下三个基本问题：(1)什么是我们的音乐素材；(2)我们如何阐释；(3)我们如何使用这些材料。然后，他期待着，当今作曲家将会发现，他接受的教育主要是在过去"。⑱

注释：

① SusanneSchaal、Angelika Storm-Rusche eds. ,*Paul Hindemith：Der Komponist als Zeichner / The Composer as Graphic Artist* (Zürich；Mainz：Atlantik,1995).

② 这套《戏剧杰作》作为租赁资料已经由美茵茨(Mainz)肖特(Schott)音乐出版社出版。书名依次为：*Die Tragödie im Kino*，*Winter 1919*，*Todtmoosiana*，*Abdul Rednils Träumereien*，*Im Dr. H. c.*，*Das Leben dringt in die Zelle*，*and Der Bratschenfimmel*. 关于这些文献的更多背景资料参见：Friederike Becker，"Singspielhalle des Humors：Zu den dramatischen Meisterwerken Paul Hindemiths"，*Hindemith-Jahrbuch* XVIII(1989)，7 – 54.

③ 欣德米特 1922 年 9 月写给埃米·罗纳菲特的信，参见 Andres Briner、Dieter Rexroth and Giselher Schubert，*Paul Hindemith：Leben und Werk in Bild und Text*(Mainz：Schott，1988)，72 – 73.

④ Paul Hindemith，*Aufsätze-Vorträge-Reden*，Giselher Schubert ed. (Mainz：Schott，1994)，125 – 130.

⑤ 参见 Günther Metz，"Hindemith und Alte Musik"，*Alte Musik im 20. Jahrhundert*，Giselher Schubert ed. Frankfurter Studien 5(Mainz：Schott，1995)，98.

⑥ 欣德米特为交响曲和歌剧所作的介绍，参见"Werkeinführungen und Vorworte von Paul Hindemith"，*Hindemith-Jahrbuch*，XXIX(2000)，137 – 146。

⑦ 参见注②，Friederike Becker，52 – 53。

⑧ Inga Mai Groote，"Wie weit hat das alles wohl mit praktischer Ausführung zu tun"，*Hindemith-Jahrbuch* XXIX(2000)，51 – 126.

⑨ 欣德米特在 1940 年 3 月 7 日写给他妻子格特鲁德(Gertrud)的信中说："[…]aber ich habe doch beschlossen，die öffentliche Spielerei endgültig an den Nagel zu hängen. Wenn sie nicht schöner ist als das was aus dem Grammophon herauskam，ist sie nicht mehr wert，gezeigt zu werden". Paul Hindemith，*Das private Logbuch：Briefe an seine Frau Gertrud*，Friederike Becker and Giselher Schubert (Mainz：Schott，1995)，419.

⑩ 这一系列音乐会的节目单被保存在法兰克福美茵河畔欣德米特研究所。

⑪ 据 Emanuel Wintemitz (伊曼纽尔·温特尼茨)，"Hindemith Ludens"，*Neue Zürcher Zeitung*(《新苏黎世报》)，26 January 1969.

⑫ 同上。

⑬ Emanuel Wintemitz，"On 'Authentic' Performance"，*The Metropolitan Museum of Art：Concert for Members. 9th Year：Music of Sixteenth Century*(4 June 1951) [program notes].

⑭ Emanuel Wintemitz，" On Angel Concerts in the 15th Century"，*Musical Quarterly* XLIX/4(October 1963)，450 – 463.

⑮ Arthur Mendel,"Recollections of Paul Hindemith" , *American Choral Review* (1964), 7.

⑯ Giselher Schubert, *Preface* to the pocket Score of Paul Hindemith's *Der Schwanendreher* (Edition Eulenburg no. 1816; 1985), iii－ix.

⑰ 同注④,第 253－270 页。

⑱ 同注④,第 203－206 页。

古希腊艺术中的玛尔叙阿斯之谜：音乐与神话的解密

作者：埃伦·冯·科尔[1]
翻译：王安潮
校译：刘 勇
审校：洛 秦

译自：

Ellen Van Keer, "The Myth of Marsyas In Ancient Greek Art: Musical and Mythological Iconography", *Music in Art* XXIX/1－2(2004), 21－37.

本文从音乐学和神话学相结合的角度来思考古希腊神话中玛尔叙阿斯(Marsyas)的(少数)文字性和(大量)视觉化的资料。本文研究的目的表现在以下两个方面：(a)展示在音乐和宗教历史研究中遇到的文字性和视觉化资料之间需要补充的相关联系；(b)建立那些涉及研究音乐神话的视觉表达(显然包括音乐与神话的图解)的学科之间的联系。笔者将据实论证研究者们在研究玛尔叙阿斯的神话和古希腊文化艺术中的阿芙洛斯管音乐时所采用的一些方法的补充。本文谨献给为了研究阿芙洛斯的诅咒和在音乐中的神话图解而付出了自己大量时间和生命的已故的伟大的伊曼纽尔·温特尼茨。①

玛尔叙阿斯的神话

根据古代神话传统，女神雅典娜发明了阿芙洛斯管(*aulos*)，它是"双管笛"②。然而当女神发现吹奏这种管会损害她美丽的面容，她因此将这管给

(1) 作者信息：布鲁塞尔自由大学，利奥·阿波斯特尔研究中心。

丢弃了。玛尔叙阿斯，一个来自弗里几亚（Phrygia）[3](1)的林神半羊人（satyr），他发现了这个被遗弃的乐器，很快就学会了吹奏方法，并展示出演奏上的非凡天赋。他的伟大成就促使他挑起了一场与阿波罗、古希腊卓越的音乐之神和里拉琴（lyre）大师的乐器比赛[4]，比赛的胜者将决定败者的命运。这场比赛的戏剧性让玛尔叙阿斯付出了他的皮。在缪斯们不可抵抗地倾向于阿波罗的裁判之下，阿波罗赢得了比赛胜利，他选择将这个目中无人的半羊人活生生地剥皮。他的皮变成一个袋子，像一个奖杯一样挂在靠近弗里吉亚凯莱奈（Celaenae）的一个洞里，他的血和那些参赛者的眼泪汇成一条河叫玛尔叙阿斯，构成了米恩达河（Meander）的一个支流，直到现在还流经我们所知的土耳其境内。[5]

就像大部分的神话，玛尔叙阿斯的神话流传下来了很多变体，并且来自不同的原始材料。文学作品、雕塑、甚至是花瓶上，展示出希腊古典神话的许多不同的侧面以及途径。它也一次又一次地以不同的方式出现在希腊、罗马、文艺复兴时期、巴洛克和现代艺术形式中，包括文学、视觉艺术、音乐和舞蹈[6]。希腊人对玛尔叙阿斯神话的表现大多发现于视觉艺术品上，尤其是（公元前5到3世纪）阿蒂卡（Attic）(2)和南意大利花瓶上的画。然而，最有影响力的描述大都在古典文学当中，比如贯穿希腊—罗马时期的文学。我们所知的相关神话知识大多源于冗长的古典作品中，但晚期的一些作家给出了更多描绘，比如奥维德（Ovid，*Fast.* 6969），阿普列乌斯（Apuleius，*Flor.* 3），阿波洛多罗斯（Apollodorus，*Bibl.* 1，4，2）或希吉努斯（Hyginus，*Fab.* 165）。文本资料传统地构成了我们关于古典神话的主要信息来源。神话学作为一个研究领域，其材料也主要来源于文字资料，这在总体上和古典研究与历史科学相一致。[7]

神　话　学

现在的神话学研究主要有两种趋势：历史的方法和符号诠释的方法。前者，也被称作“历史基因”法，主要关注神话的源起和发展，以及它们与历史事实和环境的联系。玛尔叙阿斯的神话大致发生在公元前5世纪中叶的雅典城。它的突破性可以归于以下两者之间的联系：神话中关于笛的有争议的地位和当时城邦现实生活中兴起的关于乐器的争论。而造成不同观点

(1) 译者注：小亚细亚中部一古国。
(2) 译者注：阿蒂卡（Attic）是古希腊雅典城邦的首府。阿蒂卡人即雅典人。

的原因包括波斯战争引起的希腊人对东方“野蛮人”的敌视，雅典和底比斯之间的对抗——底比斯是一个支持斯巴达从而对雅典的霸权产生威胁的城邦，雅典社会内部的老贵族和新富人（在民主和诡辩术影响下）的冲突，管乐器和弦乐器所代表的音乐的和宗教的象征意义之间的对立（在毕达哥拉斯学派的影响下）。希腊学者和哲学家将七弦里拉琴的古典谐和与宇宙秩序相联系，用弦乐器所代表的天神精神与管乐器所表达的世俗功能相对立。当复杂而和谐的基萨拉琴（kithara）在雅典的贵族圈里成为一种表演乐器，与此同时，刚刚出现的中产阶级却倾向于更加流行的长笛音乐，这种对立势头发展很快。这不仅是因为管乐器是底比斯的民族乐器（贝奥提亚，Beotia）[1]，还因为它发源于近东。在希腊宗教和神话中，弦乐器一直都是与阿波罗相联系的，他是所有神中最“希腊”的一个神，而管乐器属于狄奥尼索斯（Dionysos），一个“奇异的”“异族”之神。然而东方最远古的笛是艾利莫斯（*elymos*），它的两支管子中的一支在尾端套着一个号角。阿芙洛斯管是希腊文化的产物[8]。底比斯诗人品达（Pindarus，约公元前480年）将阿芙洛斯管的发明归于雅典娜女神名下（品达，颂歌 *Pyth.* 12,6－30）。相反，雅典文献资料却描述雅典娜由于厌恶而丢弃了这个乐器（参见 Athen. *Deip.* 14,161e），由玛尔叙阿斯拣到（参见 Plut. *De cohib. Ira* 456b）。玛尔叙阿斯也因此被引入到希腊神话里，来解释雅典娜对长笛的抵触以及希腊人尤其在公元前5世纪至4世纪对这种乐器的强烈的厌恶情绪。一位知名的演说家亚西比德（Alcibiades 约公元前455—404年）曾经精彩地描述过雅典人对笛这种乐器的厌恶。希腊历史学家普鲁塔克（Plutarch）说，“他拒绝吹奏笛，并认为手握它就是一种卑鄙可耻的行为……怎么说呢，笛”，他说，“是给那些底比斯人用的，他们不懂得如何来交流。我们雅典人，正如我们先祖所言，我们有雅典娜作为我们的奠基人，阿波罗作为我们的保护人，雅典娜厌恶地丢弃了长笛，阿波罗将放肆的吹笛者剥皮”（*Alc*：2、4－6）[9]。雅典人对长笛的厌恶和对里拉琴的喜爱，在玛尔叙阿斯和阿波罗的神话中得到至高的肯定，以至于很快成为空前的令人们津津乐道的话题。[10]

对于希罗多德（Herodotus，约公元前480—425年）和色诺芬（Xenophon 约公元前430—355年）来说，这个神话不过是一个来自小亚细亚的神话传说。希罗多德（《历史》，7,26,3）提到关于阿波罗在凯莱奈把半羊人玛尔叙阿斯的皮剥到耳朵的弗里吉亚故事（*Phrugoon logos*）。色诺芬（*Anab.* 1,2,8）提到了关于阿波罗在凯莱奈把玛尔叙阿斯的皮给剥了的民间传说（*le-*

（1） 译者注：底比斯在希腊中部地区。

getai)，地点就在那条后来以这个倒霉的半羊人的名字命名的河流的源头附近。这些讲述的时间之古老和地理之特殊表明了它们历史性的等级。玛尔叙阿斯—阿波罗神话有可能就是来自凯莱奈的一个古老传说，述说着一个当地受崇拜的人物的故事。我们并不知道玛尔叙阿斯神话的各种希腊版本可在多大程度上追溯到早期被希腊之外的人赞美的崇拜对象，我们也不知道这种土生土长的个人崇拜的最初含义是什么。这是由于对于玛尔叙阿斯的个人崇拜并没有一个当地的最初的信息，只有后来才从希腊、特别是罗马得到些信息。这些原始资料呈现的是希腊和罗马的阐释而不是对原始人物玛尔叙阿斯的忠实描述。[11]甚至很明显，在定义的时候，玛尔叙阿斯神话中的东方元素都不能被称作是前希腊风格。米达斯王(Midas)对玛尔叙阿斯判决的支持，以及后者与西布莉(Cybele)女神(1)的亲密关系也没有出现在最早的希腊文献里，因此看起来像是后来的希腊人改写的(理由之一是出现了后来通用的地名)。通过类推可知，玛尔叙阿斯与弗里吉亚长笛手海尼斯(Hyagnis)或奥林帕斯(Olympos)的血缘关系，甚至他的伟大音乐才华，可能都是希腊人受到了作为长笛和长笛音乐摇篮的弗里吉亚传奇名声的激励而改写成的。没有任何东西可以证明这些内容是直接和完全采自于古弗里吉亚礼拜仪式。[12]

第二个主流趋势是用符号的方式来解读神话。玛尔叙阿斯的外籍祖先(弗里吉亚)、身份(半羊人)和其他的特征同样可以视为用纯希腊的方式来表达的“不同”甚至“敌对”、“非希腊”、“非神”、“非文化”、“无教养”、“傲慢自大”、“丑陋”的意思。根据这些所谓的“符号结构”的方法，玛尔叙阿斯的神话并没有追溯到确凿的历史事实，而是被作为一系列与希腊基本对立的原则构建了一个符号性的位点进行(*locus communis*)，而这些对立符号为希腊人构建起物质的和非物质的存在，并赋予它们意义。诸如西方对抗东方、神对抗人、惩罚(*nemesis*)对抗放肆(*hybris*)、高尚的对抗狂放的、神圣的里拉弦乐器对抗热情的笛管乐器。[13]所有的神话故事都有多义性，玛尔叙阿斯的神话也不例外。它通过乐器来表现吹长笛在古代音乐中展示出的低下地位，而演奏弦乐器却有很高的地位。一方面，基于大量的政治、社会、文化和音乐环境，这个观念被归纳为一种历史事实。另一方面，它根据一系列的伦理学、哲学、宗教等领域的事实将这个故事符号化。这种两极的现象，一种被称之为“反射者”，一种被称之为“构造者”，当然都不是相互排斥的，而是互补的。[14]

---

(1) 译者注：古代小亚细亚人崇拜的自然女神。

神话图像志

图像和文字是可以互补的。尽管如此，研究者传统上采取神话事件的图画来仅仅作为伴随神话文本的辅助图解。甚至到了今天，神话学领域内仍然存在向着文学神话史发展的偏见。雅典娜—玛尔叙阿斯的神话就可以说明这一历史现象。到了公元前5世纪中叶，喜爱神话故事的人数突然增加了。据说其中的具体原因就是由于酒神赞歌“玛尔叙阿斯”的成功带来的。这一首赞歌是由米洛斯（Melos）的米兰尼皮德斯（Melanippides）创作的（约公元前480年）。根据雅典娜信奉者的说法，米兰尼皮德斯在他的“玛尔叙阿斯”中狠狠地嘲弄了阿芙洛斯管的演奏者：“雅典娜把乐器从她圣洁的手上扔出去说，‘滚开，你这令人感到羞耻的东西，别再亵渎我的身体！我不允许自己变得丑陋’”（*Deip.* 14,616e-f）。[15]这和我们观察到的普利纽斯（Plinius）和鲍桑尼亚斯（Pausanias）的雕塑是一致的，包括内容和其所属的时代。鲍桑尼亚斯（1,24,1）在描述雅典卫城的时候提到一尊雕像，雕像表现了当玛尔叙阿斯拣起了女神希望永远丢弃的长笛时，雅典娜做出一个打击玛尔叙阿斯的动作。普利纽斯（*N. H.* 34,57）在为希腊著名雕塑家米隆（Myron 约公元前480－445）主要作品的评述作总结时，提到了对长笛和雅典娜感到惊讶的半羊人。这二者之间的联系，使研究者们得出了一个结论，公元前5世纪中叶米隆创作了雅典娜和玛尔叙阿斯的组合，并且长期被保留在雅典卫城。在罗马也出现了这种组合的仿品[图1]，[16]可能也出现在几个公元前5世纪的阿蒂卡红色彩陶花瓶上的图像中。[17]它展示出雅典娜丢掉长笛而玛尔叙阿斯在雅典娜面前退避的图景。就历史资料出现的顺序而言，文本先于雕塑，先于花瓶。因此，米隆组合通常被认为米兰尼皮德斯的戏剧带来荣誉，花瓶上的绘图则被认为是受了雕像的启发。[18]很多方法可以解释在文学作品和造型艺术作品中出现的共同主题。一个天平两端的二位式方法，一端主张有直接的联系，比如说，雕塑是舞台表演的纪念，或者花瓶上的绘画来自一出戏的场景。[19]根据相反的观点，文本和图画之间并没有直接的联系和一个共同的主题，必须要归因于一个独特的历史巧合或者是一个更为普遍的符号意义，例如带有狂迷重音的音乐表现。[20]理论上，这两种观点可以永远被假定，但事实上很少被反驳。我们认为另一种观点较为合理：文字和图像直接来自一个共同的传统，但是二者之间是没有直接联系的。[21]他们各自用各自的语言，表达了相同社会历史现实中的许多不同方面，其中就包括神话。文字和图像需要一个适当的方法论，以描述独立、平等、互相补充的历

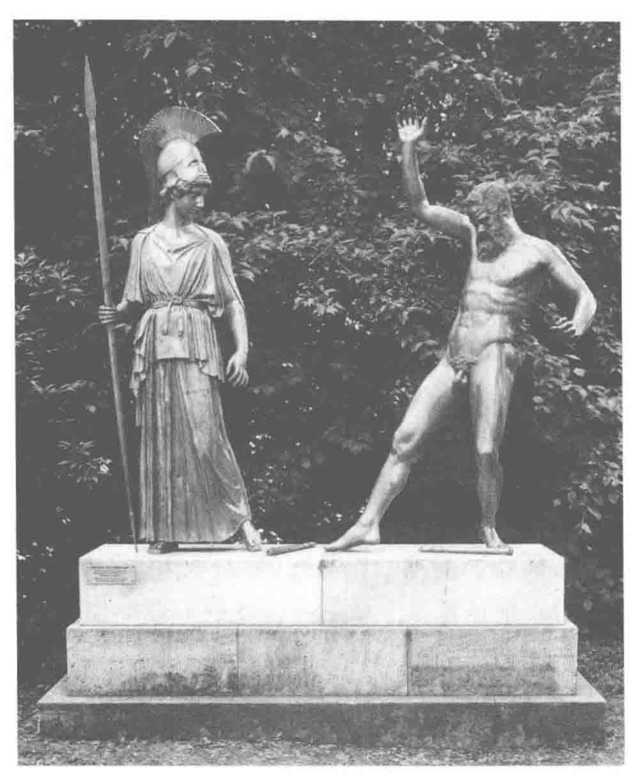


图 1　米隆(Myron)复原的铜塑像:雅典娜和玛尔叙阿斯组合,原作约于公元前 450 年。曾被展示在雅典卫城。收藏于法兰克福。美茵河畔法兰克福,Liebieghaus 市立美术馆。

史和神话资料。[22]

幸存的文本包含了通过降解玛尔叙阿斯神话的背景来将雅典娜与长笛捆绑在一起的例子。在米兰尼皮德斯的酒神赞美歌中,她惊恐地丢弃了乐器。然而,一个更早的雅典黑彩陶花瓶中的画面则显示了女神吹笛子[图 2]。[23]这表明雅典娜厌恶笛子的恶名被进一步证实。因为她的强烈感觉,她丢弃了一种乐器。在雅典以外,雅典娜与长笛又保持着很好的关系。底比斯人的文本中特别赞美她,作为长笛音乐的发明者,她在珀尔修斯(Perseus)战胜了美杜莎(Medusa)(Pind. *Pyth.* 12, 6－30)。这些文本告诉我们她是怎样通过为卡德摩斯(Kadmos) -底比斯的创始人-和哈耳摩尼亚(Harmonia)(阿尔克曼 Alcman 根据－Plut. *De mus* 附录,14, 1336a)的婚礼制作礼物向人类提供了乐器。他们甚至让她教给阿波罗长笛吹奏艺术(Corinna 根据－Plut. *De mus* 附录,14, 1336b)。然而,这些文本在图像方面存在着根本的不同。雅典娜从来没有在任何图像中有吹笛子的形象,尽管她出现在

阿蒂卡的花瓶[图 2]上,除此之外,还出现在阿普利亚(Apulian)的陶器上[图 3]。[24]因此,雅典娜在底比斯对笛子特别的爱也需要被进一步证实。[25]



图 2 雅典娜吹长笛。阿蒂卡黑彩陶(Attic black-figured)泛雅典娜女神节的双耳瓶,作于公元前 520-510。个人收藏,巴塞尔(Basel)。



图 3 雅典娜吹奏长笛。阿普利亚的红彩陶(Apulian red-figured)双耳瓶。约作于公元前 370~360 年。波士顿美术博物馆,编号 00.348. 此线描图临摹于 *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica* XLI (1879), tav. D (G. Jatta)。

音乐历史

从音乐史的角度来看，众所周知，在雅典和底比斯，雅典娜对长笛的态度不同。似乎意在指出这个事实：从古典时期以来，在整个希腊世界一直存在着强烈争议，是伟大的底比斯音乐学校推动了音乐发展并且是以长笛音乐为首。不像神话学家们一贯假设的，品达第12首颂歌的主题所赞美的长笛，并不是普通意义上的阿芙洛斯管。而具体事实是彼时彼地这种乐器所获得的技术上的高度完美与广阔范围的和谐达到了如此的程度，以至于用长笛能够吹出各种声音和感情，而且适合各种场合。这位底比斯诗人将这些创新归功于女神雅典娜，但他并没有赞美她为阿芙洛斯管的发明者，而是把她看作是长笛音乐艺术的守护神。是在她的保护下，底比斯人才发明了长笛具有乐器学意义的技术、长笛音乐的新音阶和节奏，并出现了演奏能手。这种新风格的长笛音乐引发了一个重要争议，而这个争议使长笛在古希腊社会中的地位大大降低，而在神话中的地位却得到了提高。[26]

玛尔叙阿斯神话的论争和矛盾在各方面得到体现。例如，在雅典文学中，玛尔叙阿斯因为他的丑陋而被责难，但也因为他发明了 phorbeia 而被赞美(参见 Plut. *De cohib. ira* 456b)。无论是在技术上还是在美感上，哨嘴都是阿芙洛斯管的主要改进之一。它保证了演奏家的下颚能尽可能减少扭曲，吹起来更舒适，并且因此使这一乐器更适合公开表演(演奏者能吹得更响更久)。[27]米兰尼皮德斯，这位以酒神赞美歌的形式创作玛尔叙阿斯韵文的作曲家，瞄准了长笛并对其进行讽刺，但也正是他将长笛独奏引入这种音乐。米兰尼皮德斯是新长笛音乐的创造者之一，并且是一个备受争议的音乐家。“在这之前直到米兰尼皮德斯时期，诗人支付吹笛人一直是习俗。因为很显然，诗人是歌诗中更重要的部分，吹笛人服务于生产者。后来这个习俗被破坏了。”他的老乡福利克拉茨(Pherecrates)(约公元前430)在他的诗作《喀戎》(*cheiron*)中以责备的口吻抱怨(根据-Plut. *De mus*. 1141c－d)。[28]由此我们可以看出，我们应该慎重地对待米兰尼皮德斯对长笛的敌对情绪，以及雅典人整体上厌恶长笛音乐的情况。在雅典人和希腊社会中，他们联手扩展了长笛的用途和在社会中的角色。[29]

底比斯人增加了长笛孔的数量，并且为了完全或部分关闭音孔而引入了金属环。这样，一件乐器就可以奏出多变的声调。从前，长笛的音高已经固定，三大模式(多利亚、吕底亚、弗里吉亚)的长笛各有不同类型，演奏不同的音阶时，长笛吹奏者必须变换乐器。但是现在，他只需要一件新式的乐

器。此外，它能使演奏者演奏出自然音阶、丰富的音色以及同音异名的等音。这是一种音阶和音乐类型的融合。在传统的音乐形式下，和声和调式是固定的：赞美诗所用的多利亚和声与自然调式，酒神赞美歌所用的弗里吉亚和声与等音健，等等。作曲家必须严格遵守传统法规（*nomoi*）。[30]传统的音乐作品大部分是同音齐奏，没有和声和复调，沿着单旋律线条发展，后面紧随着伴奏乐器。传统音乐是由弦乐器领头，所以是线性的，简单且平静。而新风格的音乐，以长笛音乐为代表，有很大的区别。作曲家现在为复调乐器创作复杂的作品，需要很高的技术技巧。此外，长笛音乐可能性范围的扩展以及长笛演奏家技术难度的提高，使得长笛艺术大师处于备受关注的地位。传统上声乐旋律和歌词比器乐伴奏更加重要，现在器乐演奏家却将乐曲中的声乐元素降低为背景，这必将会引起强大的阻力，这种阻力要寻求一种象征性的表达。于是找到了用弗利乌斯（Phlius）的朦胧喜剧诗人普拉提纳斯（Pratinas，公元前5世纪）意味深长的语言作为一种象征性表达。他对合唱屈从于乐器尤其是长笛，表示不满，他号召恢复传统的多利亚合唱歌词。在这种合唱中，歌曲内容和形式都高于基萨拉琴的伴奏："这是缪斯为女王所作的歌。让阿芙洛斯管跟在后面跳舞！因为它只是个仆人（根据 Athen. *Deip.* 14，617d）。"[31]

这问题也出现在玛尔叙阿斯神话中，[32]一个希腊作家狄奥多罗斯·斯库鲁斯（Diodorus Siculus）告诉我们，阿波罗在比赛的第一回合中被玛尔叙阿斯击败，但是在第二轮比赛中设法用跟随里拉琴歌唱的方法击败了对手，这对长笛来说是不可能的（*Cyb.* 3，58 – 59）。除了——或者也许不是——管乐器和弦乐器之间永恒对立以外，"玛尔叙阿斯"和"阿波罗"之间的竞争也代表了希腊音乐发展潮流之间的竞争。事实上，我们在早期的一位作家色诺芬那里就遇到过这个看法，他是第一个提到这次竞赛的希腊作家，并称其为仙女索菲亚（peri Sophia）的决斗，即技术和艺术的竞争（*Anab.* I. 2. 8）。[33]对古希腊人来说，玛尔叙阿斯是一位天才音乐家，而长笛演奏艺术的重要性也因他而渐增。然而，传统音乐旨在取悦阿波罗，阿芙洛斯管和笛乐艺术被认为应该为歌唱服务。用它自己的话说，玛尔叙阿斯神话对为长笛创作复调音乐的诱惑和危险发出了警告，因为它与传统的弦乐是背离的，不符合古希腊音乐史上的两种主要音乐风格。[34]

音乐图像志

希腊音乐史学家们关注的焦点当然不是神话。从一开始，他们就强调

工具(分类、乐器)和古希腊音乐的重建。实际的音乐之声没有被保留下来,但我们确实有关于节奏和乐器法这些基本方面的文本和资料。[35]在音乐史中,特别是在与希腊史前音乐有关的问题上,视觉表现是一个很早就建立起来的资料种类。它们也代表了稍后时期音乐史的重要信息资源。音乐历史学家有各种各样艺术中的音乐表象需要处理。由于神话在希腊艺术中是一个很普遍的主题,所以他们通常还研究音乐的神话学表现。[36]乐器学是首先且明显的进入途径。根据这一途径,音乐表现应是客观的可视物,它使对乐器的形制和演奏技术方面的第一手研究成为可能。[37]正在聆听阿波罗演奏的玛尔叙阿斯的沮丧形象是非常有趣的,因为玛尔叙阿斯手中的长笛被画上了孔。从存世的为数不多的有关古希腊长笛孔的图像资料,无法得出关于笛孔位置、大小和数量发展的结论。但是这个特殊的视觉材料确实展现了笛孔的交错排列,大概是为了实用的理由,而且很典型地,每支管上有四个孔,适用于演奏五声性音乐。[38]另一个竞赛场面,玛尔叙阿斯在吹奏长笛,而阿波罗正在调整他的乐器。我们可以看到,上帝将他的右手放在琴轭上,同时将左手指插到琴弦之间来阻止弦的振动。[39]在另一个花瓶上的画显示了两个缪斯拿着相类似的弦乐器在观众中,从而确认了两种不同形制的琴在同时被使用。[图 4][40]

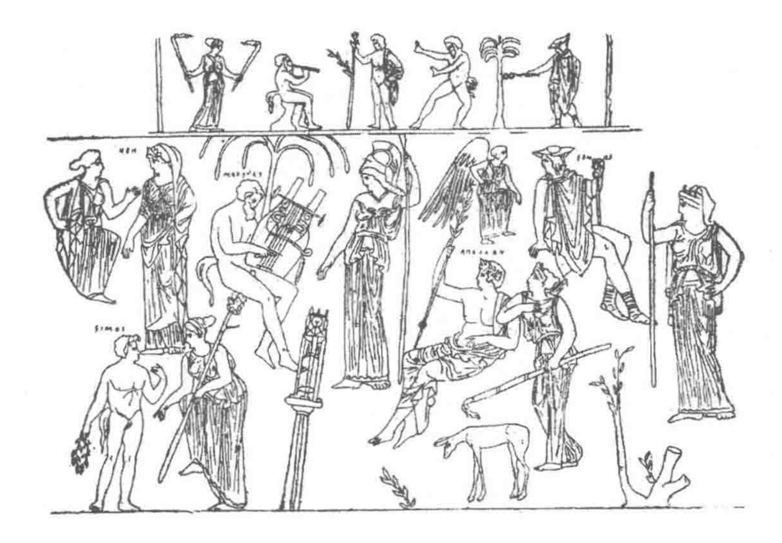


图 4 玛尔叙阿斯和阿波罗的竞赛。阿蒂卡黑彩陶的涡形双耳喷口杯。被认为是画家卡德摩斯(Kadmos)约作于公元前 410 年。鲁弗国家考古博物馆雅塔宫(Ruvo, Museo Archeologico Nazionale Jatta)编号 1093。From *Monumenti inediti pubblicati dall'Instituto di corrispondenza archeologica sotto la direzione dei signori Od. Gerhard e Teod Panofka*(Roma;Paris, 1829－91), vol. 8, tab.

近期的感知方法认为音乐的视觉表现中的声音和节奏以及这些视觉表现的主观效果是象征性的。因此，动态场景代表快速和相对激烈的音乐，与之相反的则是平静的音乐。[41]在图画作品中，里拉琴通常与安静有关，而长笛经常用来激发喜悦的情绪。尤其是在一些轻快的场景中，阿芙洛斯管经常会出现，而基萨拉则是一件典型的被用于柔暗场景的乐器。[42]所以，阿芙洛斯管和基萨拉不仅仅代表了希腊音乐史中先后出现的两个风格，也是两件同时存在的能够唤起听众不同情绪的音乐类型。我们从那个不寻常的阿蒂卡花瓶上的绘画中看到的两种乐器的具体对立也许是有意识选择的[图 4]。花瓶的颈项上展示了玛尔叙阿斯正在向阿波罗和一个兴高采烈舞蹈的半羊人吹阿芙洛斯管。瓶身的场景则是玛尔叙阿斯向雅典娜和阿波罗演奏基萨拉，他们在安静地听着音乐，这是个例外。换句话说，即使我们再也不能听到希腊音乐，我们仍然可以从古希腊绘画中音乐表现的律动感受到它。它确认了这样一个（或相似的）理论，即主张听众通过身体的运动来模仿和参与音乐。这种见地为希腊音乐史和音乐图像学开辟了一个重要的新视角。[43]

音乐的视觉呈现历来是音乐在希腊社会中所扮演角色的主要信息来源。根据传统的“历史”方法，音乐的视觉呈现是对音乐实践和习俗的客观视觉化。它是音乐在教育（音乐课）、战斗（战争场面）、娱乐（酒会）和宗教习俗（游行）方面的功能的图解。从这个视角看，雅典娜吹笛的场景很有趣，因为它说明了在整个希腊世界的雅典娜女神崇拜仪式中长笛音乐的存在。[44]此外，在一个表现雅典娜崇拜的花瓶上也绘有吹奏长笛的雅典娜，这呈现出一个与雅典娜仪式上音乐比赛的直接关系。雅典娜花瓶（和它们的内容）是以雅典娜的名义在雅典举行运动会期间比赛获奖者的奖品。在花瓶上，雅典娜被描绘为正在弹奏里拉琴，面对着吹长笛的赫拉克勒斯（Heracles）——一个竞技体育的英雄和希腊运动员的代表——是非常合情合理的。在泛雅典娜庆祝活动中，安排有体育比赛和为长笛和竖琴举行的音乐比赛。这就是作为奖品的雅典娜花瓶上时而可见雅典娜弹奏基萨拉和赫拉克勒斯吹奏笛子的原因。[45]

最后一点，也是最重要的一点是“认知”途径。在这种途径中，音乐的视觉呈现是将乐器与宗教行为、神话人物或象征意义结合起来表达的[46]，所以被看作古希腊音乐思想和信仰的视觉化。这就是文字与图片的主要差异变得愈加清晰之处。在与特殊的伦理性质的联系中，例如 15 世纪的学者所讲到的七声音阶，部分人热衷于建议将里拉琴的琴弦数目线性地增加至七这个经典数目。然而，当我们据有 4 世纪的 5 弦里拉琴的图形时，11 弦里拉琴的图形也早在 5 世纪就出现了。[47]文学材料同样促使我们坚决反对将日神音乐与酒神音乐处于对抗状态，将弦乐器及其音乐与阿波罗联系起来，将管乐

器及其音乐和狄奥尼索斯联系起来。不过，在希腊视觉艺术中，弦乐器确实也在与狄奥尼索斯有关的情境中出现过。*barbitos* 甚至被证明是狄奥尼索斯的主要乐器，用来为酒会、宴会歌曲、卡莫斯舞蹈配乐。[48]在花瓶上，基萨拉，这件在文学作品中最典型的阿波罗乐器，也能在狄奥尼索斯情境中看到。[49]即使狄奥尼索斯也会弹奏它，也仅仅就像缪斯向阿波罗演奏阿芙洛斯管一样。这显然不是唯一一种可以确定呈现阿波罗或狄奥尼索斯音乐本质的乐器。许多弦乐器和管乐器在两种情境下都可以看到。[50]

在音乐方面，酒神和日神的区别不仅仅是作为物质要素的一种固定特征的乐器。然而，它确实在一个作为复杂的表演现象的音乐情境中显现自己。狄奥尼索斯的音乐往往是纯粹的乐器演奏，并且有着持续的快节奏，刺激听众作身体活动和舞蹈。与之相反，阿波罗音乐适于倾听。它常常涉及到演唱(和歌词)。[51]然而，酒神也喜欢在乐器的伴奏下唱歌，而阿波罗的音乐也可以随之起舞。[52]音乐技术，这些在缪斯女神们保护下的艺术，并不总是意味着专门为希腊人演奏的纯器乐，而是诗(歌词)、音乐(声音)和舞蹈(运动)的结合。这三个因素是交织在一起的。[53]换句话说，阿波罗的音乐(歌词和声音)和狄奥尼索斯的音乐(声音和动作)不仅是彼此间的对比，更是彼此间的必要补充。长笛和里拉琴处在希腊音乐范围的两端，而且它们一起唤起了意味着古希腊音乐的许多方面。长笛和里拉琴一起构成了希腊音乐的整体。这样的解释把我们导向温特尼茨的音乐图像学概念，根据这一概念，乐器和场景都被作为象征意义来研究，超出其物理性质和直接的音乐意义。这显然是神话学表现的一个例子。[54]

音乐图像学

不用说，任何对音乐的神话学陈述的深入研究必然要对神话学做出解释。音乐图像学要求音乐学和神话学两个学科相遇，而这不仅对双方有益，而且有助于我们对古希腊艺术中音乐的神话形象的理解。举个例子，如果我们采取片面的音乐历史的方法，就不可能认识到，来自阿普利亚(Apulia)的雅典娜作品，乍一看表现的是她对这件乐器的喜爱，但实际上是指向当时希腊音乐和社会中对阿芙洛斯管的争议[图 3]。一个青年站在雅典娜的面前，举起了一面镜子给她看她的扭曲面部，这将导致她在雅典将长笛丢在玛尔叙阿斯的双脚前。一个半羊人，在右边的远处，在雅典娜-玛尔叙阿斯神话的情境中回应了玛尔叙阿斯的阿蒂卡图像[图 1]。另一方面，雅典娜缺乏典型的军事工具(头盔，矛枪)。她看起来很和蔼，她唯一的特征是她的羊皮

盾,长着蛇发女怪美杜莎(Medusa)式的头,上面有上百条蛇作为头发。它意指底比斯神话中讲述的雅典娜在波修斯通过创作"多头之歌"战胜了女怪美杜莎之际发明了笛乐艺术。这个阿普利亚神话用自己的语言和方式描述了在希腊(音乐)历史中的一个复杂的争议。[55]

反之,一个片面的神话学方法将无法把握那个不寻常的表现吹笛的玛尔叙阿斯和弹琴的奥林帕斯的阿蒂卡绘画的全部意义[图 5][56],尽管这些身份识别的姓名提款因各种原因遭到争议。其中一个原因是玛尔叙阿斯和奥林帕斯的神话学关联,这两位东方卓越的音乐家,在雅典却几乎不为人所知。另一个原因是,玛尔叙阿斯(题刻为 *Marsuas*))和奥林帕斯(题刻为 *Olumpos*))只在阿波罗情境中被酒神节的人物环绕,而包括玛尔叙阿斯的雅典场景通常显示他受到较少的尊重。此外,奥林帕斯手中握住的乐器是一个里拉琴,而不是我们所期望的长笛。由于这些原因,许多神话学者认为,其实在这里呈现出的是阿波罗,带着的铭文意指奥林帕斯山,作为神与玛尔叙阿斯进行音乐比赛的地点。然而,这违背了所有知名的神话图像的传统。我们从文字资料中知道,奥林帕斯弹奏的是里拉琴,并且与阿波罗相关联(参见 -Plut. *De mus* 附录 1137b)。而我们在这里看到的是,他们两个都被污染了,就像暴怒的女祭司们顶着缪斯们的名字那样:塔利亚(Thalia)、卡利俄珀(Calliope)和乌拉尼亚(Urania)。[57]这还不是全部,因为整个作品是非常矛盾的。比如,带着里拉琴的年轻人,头上戴着月桂花环,是典型的阿波罗特征。但他身边伴有一只天鹅,而天鹅通常是伴随着奥林帕斯的。天鹅可能有助于强调神的农村出身,在弗里吉亚,这是必需的。因为一个带着里拉琴的裸体青年的人形,给了奥林帕斯明确的希腊模样。这可能也有助于为奥林帕斯的行为增加色情的含义,而里拉琴也可以被视为是一个献给玛尔叙阿斯的爱的礼物,因为奥林帕斯和玛尔叙阿斯之间的关系具有色情的弦外之音。然而,这仅仅发生在几个孤立的情况下,在后期阶段,最初只在意大利南部。另一方面,他们的关系从来不是对立的,或者是可以与玛尔叙阿斯和阿波罗之间的关系相比。尽管如此,花瓶上的场景通常被认为代表了两个核心人物的对立。首先,由于弦乐器和管乐器之间的根本对立,以及它们更加普遍的象征意义。其次,更特别的是,由于这个花瓶上与雅典娜女神有关的字符。这是在雅典节日举行竞赛庆祝活动时颁予优胜者的。这件奖品,形式或内容上,表现着雅典音乐流派和风格的相互对抗:卡利俄珀是抒情史诗缪斯,她的属性是里拉琴;塔利亚是喜剧和酒神赞美歌的缪斯,她的属性是长笛。总之,它们两个代表了与新风格相对立的旧音乐风格,就像玛尔叙阿斯和奥林帕斯。玛尔叙阿斯的职业生涯在公元前 5 世纪的雅典达

到鼎盛时期，然后走向了新（长笛）音乐的派别。奥林帕斯是和希腊音乐中的早期阶段和早期风格结合在一起的一个虚构的和半历史的长笛音乐家。[58]他被认为是某些长笛作品的作者以及长笛和声的创始人，而这些作品后来也被其他乐器演奏。奥林帕斯是传奇的首先使用小于半音的音程的人，他的名字也成为悲剧性音乐的代名词。在神话中，他是玛尔叙阿斯的儿子或深受玛尔叙阿斯喜爱的门徒。玛尔叙阿斯是一个出类拔萃的悲剧性音乐家。与里拉琴相比，奥林帕斯更喜欢长笛，因此他是玛尔叙阿斯悲剧的特别深远而全面的化身。然而，这一场景不能被看作是对长笛音乐的诋毁或对里拉琴音乐的赞扬。里拉琴属于奥林帕斯，而不是属于阿波罗的，尽管前者从前是一个玛尔叙阿斯的追随者，一个著名的东方音乐家。它让我们想起了这个事实：里拉琴也源于东方，发生在古典时期的主要音乐革新中，它被改变了形状。作为里拉琴的音乐英雄，奥林帕斯是玛尔叙阿斯和长笛音乐悲剧命运的前兆，指明了一个类似结局，期待弦乐和里拉琴英雄们有着同样的结局。他们中间不少人死得很惨：俄耳甫斯（Orpheus）被一群暴怒的女人碎尸万段；里诺斯（Linos）由他的弟子赫拉克勒斯（Heracles）杀死。在神话中，阿波罗这位里拉琴的神，被允许战胜长笛英雄玛尔叙阿斯。在现实生活中，长笛演奏艺术的发展超越了弦乐的进化。虽然这两种乐器代表了音乐的两种不同流派和风格，但他们在起源（东方）和命运（新音乐）上是一致的。[59]



图 5　玛尔叙阿斯和奥林帕斯。阿蒂卡红彩陶，图案与泛雅典娜女神节有关的双耳瓶。米狄亚斯画家作于公元前 5 世纪末。收藏于那不勒斯国家考古博物馆编号 81401。此线描图源自 *Monumenti inediti pubblicati dall'Instituto di corrispondenza archeologica sotto la direzione dei signori Od. Gerhard e Teod Panofka*（Roma；Paris，1829－91），vol. 2，tab. 37. 临摹于 *Pitture di vasi fittili*（1831～1837），Tom. CCCXXXII（F. Inghirami）.

这种解释，就音乐史方面而言，与古典时期雅典的实际情况相符。有两个主要潮流：奥林帕斯（当时）的传统音乐和玛尔叙阿斯（当时仍是）的新音乐。它们仍然与弦乐器和管乐器之间、阿波罗音乐和酒神音乐之间的普遍对立相联系。此外，这些尖锐的音乐对比意味着无数微妙的神话矛盾和复杂的宗教现实，这些在希腊绘画艺术中可以看得更详细。通常是手握弦乐器的阿波罗或与之相关的人物，例如缪斯或雅典娜[图 6]。[60]图 5 中陶罐上呈现的场景是此规则的例外。在罐的身体部分，是玛尔叙阿斯弹奏基萨拉琴，而罐颈处的阿波罗出现在一个不同寻常的轻松愉快的场面，而半羊人则在玛尔叙阿斯长笛音乐的伴奏下跳舞。阿波罗通常是出现在宁静场景，和一些人凝神倾听着弦乐器的演奏。相反，动态场景，常表现为演奏长笛的人们和跳舞的半羊人们，主要代表酒神。大多数时候，只有玛尔叙阿斯在安静的情景中吹奏长笛，以阿波罗神的形象出现，如图 7 所示。这意味着“阿波罗”和“酒神”之间是相当模糊的，涵盖多方面的音乐和宗教事实及象征，而这些事实和象征不是在任何点上都完全互相排斥的。乐器和神话的宗教人物，都不是各自领域里独有的，而是出现在不同情境中。阿芙洛斯管与不同宗教和神话的人物有着广泛的联系，包括玛尔叙阿斯、雅典娜、女祭司和缪斯。这些联系来自这件多重意义的乐器各个方面，也反过来充分体现了它。[61]玛

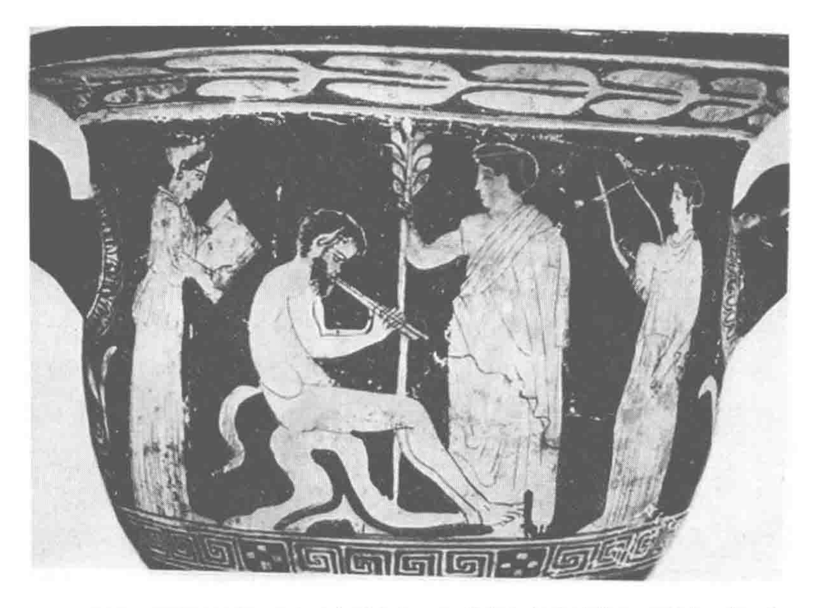


图 6　玛尔叙阿斯、阿波罗和缪斯们。阿蒂卡红彩陶的钟状双耳喷口杯，画家弗勒(Phiale)作于公元前 410 年。收藏于巴黎卢浮宫中，G490。



图 7　玛尔叙阿斯、阿波罗、和斯凯斯（Skyth）。大理石浅浮雕，发现于曼提尼亚（Mantinea），普拉克西特利斯（Praxiteles）等人作于公元前 335 年，收藏于雅典国家考古博物馆。编号 215。

尔叙阿斯也与不同的乐器有关：阿芙洛斯、排箫、里拉琴、基萨拉。所有这些乐器被认为适合于“他”的音乐。[62]这种音乐不仅将它的创造者直接置于反对阿波罗的立场，还令玛尔叙阿斯成为酒神随从的领导，甚至是在雅典。[63]

视觉表现将希腊神话无所不在的紧张和矛盾明示出来。事实上，矛盾是古希腊神话和宗教思想的主要特点之一。[64]诅咒阿芙洛斯管也是非常矛盾的。笛乐艺术不仅仅是命中注定的、不适当的、低级的或完全作为高雅的基萨拉艺术的对立面，同样，玛尔叙阿斯也不仅仅是阿波罗的对手，后者也不仅仅是理性、和谐、音乐、医药和正义的神。他既给予也索取，既治愈也杀死，既仁慈也邪恶，既制造音乐也制造战争，既演奏基萨拉也听阿芙洛斯管。[65]拥有基萨拉的阿波罗与拥有阿芙洛斯管的玛尔叙阿斯并不是互相排斥的，恰恰相反，他们是相互依存的。正是他们尖锐的对立，使他们成为一个平衡的、和谐的和完全的整体。而且他们二者的综合也历史地（文字、动作、声音）和象征地（美学、伦理学、宗教、神话）包括了古希腊音乐和音乐史（起源、演变、风格）的各个方面。著名的普拉克西特利斯风格（Praxitelian）的玛尔叙阿斯-阿波罗竞赛主题，以他自己的语言和样式，将希腊音乐的全景视觉化了，从物质方面到象征性方面，从音乐学的到神话学的维度。因此，只

有采取综合性研究方法，才会为揭示这些视觉表现中的交织和层叠提供一种视界[图 7]。[66]

结　论

文学作品传统地构成了希腊神话中信息的主要来源。然而，神话不仅仅存在于文本形式中，同样也，并且首先是存在于视觉艺术中。图像志为希腊玛尔叙阿斯神话的研究提供了新视界。过去，雅典娜-玛尔叙阿斯神话通常是为了其强大的政治内容（历史的）被研究的，玛尔叙阿斯-阿波罗的神话首先是作为一种主要的古希腊竞赛和狂妄自大的神话（象征）被知晓的。只有很少的神话学家将注意力集中在玛尔叙阿斯神话中的音乐方面。他们只在音乐史领域中研究这些问题。这些视角的综合将打开通向对音乐的神话表现得更全面认识的大门。对玛尔叙阿斯神话视觉表现的综合研究，有助于我们甩开对这个神话的传统解释，并获得对希腊神话的多样变体的更透彻的洞察，而这些多样的变体正是希腊神话的特色。事实上，这种对古希腊文化和艺术中的玛尔叙阿斯神话和阿芙洛斯音乐的视觉表现的研究显示出，不仅图像学和文献学，还有音乐学和神话学，甚至酒神和阿波罗，都是本质上互补的。某些对立已成为古希腊文化几乎众所周知的个性特点：理性和神话、阿波罗和狄奥尼索斯、基萨拉和阿芙洛斯管。玛尔叙阿斯的神话涉及其中很多。然而，这些对立并不是作为严格的多极化而出现。很多变体的出现的确是可能的。

注释：

① Emanuel Wintemitz, *Musical lnstruments and Their Symbolism in Western Art* (New Haven: Yale University Press, 1979), 25－42; "The Visual Arts as a Source for the Historian of Music", 151－165; "The Curse of Pallas Athena". 这篇文章中的缩略语采用《牛津古典词典》*Oxford Classical Dictionary* (OCD)规则。

② *aulos* 这个词很难翻译，因为在我们这个时代没有明确对应的乐器。长笛 flut 或长笛的复数形式 flutes 常用来指 *aulos*，是不准确的，因为它不同于现代长笛，而是与双簧管、巴松管相似，*aulos* 有一个芦哨。另一方面，*aulos* 和我们的簧管乐器之间也有显著差异。它很可能是使用循环换气法，而且通常包括两管（这就是为什么它常常被以复数形式 *auloi* 提及）。*monaulos* 是它的单管变体，*plagiaulos* 也是单管，像我们的横笛一样演奏。希腊人用其他一些气鸣乐器，如 *syrinx*（排箫）和 *salpinx*（小号），但它们仅仅是扮演一个次要角色。这就是为什么我们继续把 *aulos* 翻译成长笛。毕竟，长笛音乐，主要是 *aulos* 音乐。参见弗里德·扎米纳（Frieder Zaminer），《乐器：V，希腊》（"Musikinstrumente: V. Griechenand"），*Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000), vol. Ⅲ, 543－551.

③ 希腊神话中，satyrs 或 silens，是漫游在树林和山区的半人半兽（马或羊）精灵或植物恶魔，他们之间的区别不清楚。他们是狄奥尼索斯的高度精神化的侍从，为他们尊敬的神奏乐、跳舞、喝酒。maenads 是他们的女性同类。新资料和文献参见 Erika Simon，"Silenoi"，*Lexicon iconographicum mythologiae classicae*（Zürich：Artemis，1997），vol，Ⅷ. 1，1108－1133.

④ lyre 这个词意指广义弦乐器，包括 *chelys*、*phorminx*、*barbitos*、*kithara* 和 *lyra* 等。*Chelys* 在古希腊中是最初级的乐器。它最初是一只乌龟壳，表面覆盖着动物的皮。琴身有两支琴颈，用一个横梁交叉连接起来，附在上面。弦就系在横梁和主体之间。*phorminx* 是游吟诗人用的乐器，比 *chelys* 更大、更重、更复杂。*kithara* 是一个更精巧的 *phorminx* 形式。这是一件豪华的乐器，常用于公共场合表演。*Lyra* 比 *chelys* 更精巧，因此不像 *kithara* 那样大、那样重、那样复杂。*Barbitos* 是低音弦乐器，尺寸更大、更长、音更低。参见 Reginald P. Winnington-Ingram ，"Greece. Ancient"，*The New Grove Dictionary of Music and Mnsicians*，ed. by Stanley Sadie（London：Macmillan，2001），vol. X，348－372.

⑤ 这个神话的标准版本见于大多数词典和百科全书。比较 *Myth Lex* Ⅱ. 2（1894），参见"Marsyas"，2439－2460（O. Jessen）；*RE* XIV. 2（1930），参见"Marsyas 6"，1986－1995（A. Burckhardt）；*EAA* IV（1961），参见"Marsia"，876－880（E. Paribeni）；*KlP*，参见"Marsyas 3"（1969），1050－1051（H. Von Geisau）；*LAW*（1975），参见"Marsyas"，1858（K. Schauenburg）；*OCD*²（1970），参见"Marsyas"，652（H. J. Rose & C. M. Robertson）；*Neue Pauly*，参见"Marsyas 1"，Ⅶ（1999），955（E. Visser）。

⑥ 参见 Irène Aghion，Claire Barbillon & François Lissarrague，*Héros et dieux de l'antiquité*：*Guide iconographique*（Paris：Flammarion，1990），184；Anne H. Weis，"Marsyas Ⅰ"，*LIMC* IV. 1（1992）；366－376，图表 *LIMC* IV. 2，183－193；Jane D. Reid，*The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts* 1300－1990*s*（Oxford：Oxford University Press，1993），vol. II，638－643.

⑦ 参见 Robin Hard，*The Routledge Handbook of Greek Mythology*（London：Routledge，2004），L-20："Source for Greek Myths" 提供一个最重要的研究古代希腊神话的古典作者（和作品）的参考名录，按字母顺序排列。

⑧ 详见 Annie Bélis，*L'aulos phrygied*，*RA* 93（1986），21－40.

⑨（希腊文略）英语翻译见 http://www.perseus.tufts.edu，Bernadette Perrin，*Plutarch's Lives*（Cambridge，Mass.：Harvard University Press；London：William Heinemann，1914）. 根据普鲁塔克（Plutarch，译者注：希腊历史家）所述，因为阿芙洛斯管被自由艺术（*artes liberale*）排斥，并且被公认为一件不名誉的乐器。所以，对某些当代作家来说，阿芙洛斯也不属于音乐。见 Alfred Sendrey，*Music in the Social and Religious Life of Antiquity*（Rutherford：Dickinson University Press，1974），315. 毕竟柏拉图（约公元前 427－348 年）也在他的理想境界中禁止这件乐器，以传统上说，更加喜欢阿波罗的而不是玛尔叙阿斯的音乐（*Resp.* 3，3 99d-e）。亚里士多德（约公元前 384－322 年）从教育中排除长笛演奏，并从由长者叙述的雅典娜发明了长笛又丢弃它的故事中寻找智慧（*Pol.* 8，6，1341a-b）。

⑩ 关于研究玛尔叙阿斯神话的历史途径，参见 Robert Fleisher，"Marsyas und Achaios"，*ÖJH beibl.* 50（1972－1975），103－112；Wolfgang Schindler，*Mythos und Wirklichkeit in der Antike*（Leipzig：Mann，1987），115－146；"Athena und Marsyas". 比较普遍的材料见 Carlo Brillante，"History and the Historical Interpretation of Myth"，*Approaches to Greek Myth*，Lowell Edmunds ed.（Baltimore：Johns Hopkins University Press，1990），93－138.

⑪ 在罗马时期的凯莱奈(Celaenae)，水和音乐看起来是玛尔叙阿斯的主要特征，因为他和羊角(*cornucopia*)、阿芙洛斯管一起出现在硬币上。A. 韦斯，《玛尔叙阿斯》，第 368 页，编号 2，7（有图解)。水可能是玛尔叙阿斯最古老的一面。流经弗里吉亚、吕底亚或卡里亚地区的几条河流都保持着这个词源上很模糊的名字。天才的讽喻家马克思·缪勒(Max Müller)，在《玛尔叙阿斯》("Marsyas"，*ÖLZ* 1913，433－436)中，已经将这个名字和水与溪流结合在一起，并且基于反复出现的自然现象来解释玛尔叙阿斯神话。另一方面，音乐史学家马丁·沃格尔(Martin Vogel)在"Der Schlauch der Marsyas"(*RhMus* 107[194]，49－56)一文中，将玛尔叙阿斯的名字和与一个本土驴子崇拜的神话以及风笛的起源及发展联系起来。大家都认为，半羊人玛尔叙阿斯和这个名字都不是出自希腊本地，而是起源于东方。更多的关于玛尔叙阿斯的起源、内容、意义及其解释请参见 Maria Rilke Maniates，"Marsyas Agonistes"，*Current Musicology* 69 (2000)，118－162.

⑫ 米达斯(Midas)国王裁判支持玛尔叙阿斯，阿波罗因此通过让国王长出驴耳朵来惩罚他。这一情节可能是较晚才加进希腊玛尔叙阿斯或米达斯神话的。在希腊神话中，弗里吉亚历史上的米达斯国王大约生活在公元前 700 年。他首先为人所知的是因为他俘虏了昔列诺斯(Silenos)。他把她带给酒神，酒神对他的奖励就是他触摸到的一切都会变成金子。从 4 世纪起，他由于受罚长出了驴耳朵。在故事中将阿波罗对米达斯在潘神和玛尔叙阿斯竞赛中的错判所做的反应联系起来甚至是比较晚的事情。可能直到古希腊或罗马时期，米达斯的故事才与玛尔叙阿斯神话结合。这一时期，希腊—罗马和东方文化有密切联系，这导致了实质性的交流。这意味着来自玛尔叙阿斯神话的很多东方文化要素可能出现较晚。参照 Margaret C. Miller，"Midas"，*LIMC* VIII. I (1997)，846－851。一个发生在东方化时期的希腊和东方宗教、音乐的混合(7 世纪)。正是在这个阶段，传说中的弗里吉亚长笛手奥林帕斯进入了希腊世界。相反，玛尔叙阿斯的影响直到古典时期才被人感觉到。两个人物在弗里吉亚的出现似乎是相互独立的。参见安妮·韦斯的《奥林帕斯》，*LIMC* VIII. 1 (1997)，第 38－45 页。长笛也可能是独自起源的，它甚至不能确定地说是起源于弗里吉亚。它的史源在哪里不明确，这一点在古代就已经有争论。鲍桑尼亚(Pausanias)认为它起源于特罗伊真(Troizen，2，31，3)，但是底比斯人也声称它起源于底比斯(Pind. *Pyth* 12)。参见 Martin L. West，*Ancient Greek Music* (Oxford：Clarendon，1992)，80－84 and 330－332.

⑬ 关于玛尔叙阿斯神话的符号结构方法参见 Jean-Pierre Vernant，*La mort dans les yeux*：*Figures de l'Autre en Grèce ancienne* (Paris：Hachette，1985)，13；Bernadette Leclercq-Neveu，"Marsyas，le martyr de l'aulos"，*Métis* 4 (1989)，251－268. More general Marcel Detienne，"Mythes grecs et analyse strucfurale：Controverses et problèmes"，*Il mito greco Atti del convegno internazionale* (*Urbino*，6-12 *maggio*，1973). Ed. by Bruno Gentili & Giuseppe Paioni (Roma：Editore dell'Steneo e Bizzarri，1977)，69－89.

⑭ Richard Buxton，*lmaginary Greece*：*The Contexts of Mythology* (Cambridge：Cambridge University Press1994)，182－193. 一个补充性的不同途径是出自 Jun Bremmer 对俄狄浦斯神话的实证分析，"Oedipus and the Greek Oedipus Complex"，*Interpretations of Greek Mythology*，ed. by J. Bremmer (London：Croom Helm，1987)，41－59.

⑮ 希腊语略。英语翻译见 Andrew Barker，*Greek Musical Writings*：*I. The Musician and His Art* (Cambridge：Cambridge University Press，1984)，273.

⑯ 米隆的组合是在罗马梵蒂冈博物馆拉特兰宫(Musei Vaticani，9975[Lateran 379a])的玛尔叙阿斯雕像和法兰克福的一个雅典娜雕像(Liebighaus，195：Pierre Demargne，"Athena"，LIMC Ⅱ. 1(1984)，1015，no. 623a[图解]；A. Weis，"Marsyas"，369，no. Ba[图解])的基础上重建的。

⑰ 这个阿蒂卡花瓶描画了雅典娜和玛尔叙阿斯神话。一具红彩陶 *choes*，约公元前 440 - 430 年，柏林国家博物馆古文物陈列部（Berlin，Staatlichen Museen，Antikensammlung），F 2418：Karl Schefold，*Die Götttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*（München：Hirmer，1981），174 图 231；A. Weis，"Marsyas"，369，no. 9a. 红彩陶碎片，公元前 5 世纪中叶，雅典卫城博物馆，632，画家弗勒的方法：John D. Beazley，*Attic Red-Figue Vase-Painters*（Oxford：Clarendon，1963），1024，no. 3；A. Weis，"Marsyas"，369，no. 9（图解）。红彩陶铃状双耳喷口杯（*bell-krater*），鲁弗雅塔宫（Ruvo，Jatta）1708，公元前 5 世纪末，神话画家界：安妮·韦斯：《米隆的玛尔叙阿斯：新证据和老问题》，*AJA* 83（1979），216 - 217，pl. 31，图 6；同上，"Marsyas"，370，no. 116.

⑱ First John Boardman，"Some Attic Fragments：Pots，Plaques and Dithyrambs"，*JHS* 76（1956），18 - 25；亦见 A. Weis，"Marsyas"，376.

⑲ 当一个景物被描绘时，例如一个带三脚支架的柱子（三脚架是在表演之后用于奉献），或者像文本中那样，主体都有着完全相同的或者非同寻常的主题时，人们通常会这样认为。参见安普利亚区的一件神话双耳喷口杯（那波里国立博物馆，公元前 4 世纪上半叶），在画中，玛尔叙阿斯与基萨拉一起出现。这是一个"Phlyax 花瓶"，一个与意大利南部的地方性表演有关联的花瓶类型。这个花瓶证明，这个主题极不寻常。玛尔叙阿斯和阿波罗穿着戏装，带着面具，一个三角架矗立在他们之间：Arthur D. Trendall，*Phlyax Vases* BICS Suppl. 19（London：Institute of Classical Studies，1967），40，no. 49，PI. 4b；Heide Froning，*Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*. Beitrage zur Archaölogie 2（Würzburg：Triltsch，1971），43，no. 3. 内有更多资料、讨论和文献目录。

⑳ 参见 Pierre Somville，"Le signe d'extase et la musique"，*Kernos* 5（1992），173 - 182. 更常用的资料：Gilbert Rouget，*La musique et Ia transe：Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*（Paris：Bibliothèque des sciences humaines，1980），267 - 315.

㉑ 霍雷肖（Horatio）的一句话"ut pictura poesis"（绘画同时也是诗歌）无意间引发了关于文学和绘画之间关系的争论。这一争论正方兴未艾时，达芬奇在 *Paragone*（《艺术比较》）中，把绘画排在首位，而在《拉奥孔》的故事中，莱辛则选择了诗歌。这种争议一直持续到今天。在古希腊的视觉艺术被关注之前，这个问题使研究者的观点两极分化。卡尔·罗伯特在《图片和民谣》（*Bild und Lied*，1881）中首先提出一个放弃这种观点的理由：那些花瓶画家一手拿着纸莎草纸，另一只手拿着画笔。而路易斯·塞尚（Louis Sechan）在他的 *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*（1926）中表示，某些花瓶图景毫无疑问是有文献依据的。这种非哲学的图景现在很流行。参见 Oliver Taplin，*Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*（Oxford：Clarendon，1993），21 - 23.

㉒ 关于这个问题，有一个正在增强的意识。他们都认为，图像将被视为相对独立的文本来研究。在古老的希腊文化和神话方向的研究也迅速扩大。参见 Françoise Thélamon & Pauline Schmitt-Pantel，"Image et histoire：Illustration ou document?" *Image et céramique grecque：Actes du colloque de Rouen*（25 - 26 Novembre 1982），Françoise lissarrague & Françoise Thélamon ed.（Rouen：Presses de I'Université，1983），9 - 20；Lambert Schneider，"Bild und Text als Gegenstände Historischer Forschung und als Vermittler von Geschichte"，*Gymnasium* 92（1985），30 - 46；Theodore K. Rabb & Jonhatan Brown，"The Evidence of Art：Images and Meaning in History"，*Art and History：Images and Their Meaning*，Robert I. Rotberg，Theodore K. Rabb & Jonhatan Brown ed.（Cambridge：Cambridge University Press，1988），1 - 6. 他们都主张将图

像作为与文本相对的独立资料加以研究。古代希腊文化和神话学方面的研究也迅速展开了。参见 Simon Goldhill & Robin Osoborne eds.，*Art and Text in Ancient Greek Culture* (Cambridge: Cambridge University Press，1994)；Keith N. Rutter & Brian Sparkes eds.，*Word and Image in Ancient Greece* (Edinburgh: Edinburgh University Press，2000). 这是最近的两部英文著作。

㉓ 阿蒂卡的黑彩陶双耳瓶，约于公元前 520－510 年。巴塞尔的私人藏品。P. 德马尔涅，同前引，1014，编号 617（图解）；John Boardman，"Herakles Musikos"，*LIMC* IV. 1 (1988)，811，no. 1441，如下。

㉔ 阿普利亚双耳瓶，约于公元前 370－360 年。波士顿美术博物馆，编号，00348，波士顿的画家 00348：Arthur D. Trendall & Alexander Cambitoglou，*Red Figure Vases of Apulia* (Oxford: Clarendon，1978)，vol. I，267，No. 48；P. Demargne 1984，1014，No. 620（图解）；A. Weis，"Olympos"，39，No. 4；如下。

㉕ 此外，文献表明，雅典娜不是不喜欢南意大利的长笛。塞利努斯的酒神赞歌诗人泰勒斯特（Telestes，公元前 4 世纪）也无法相信，聪明的女神雅典娜竟然会因害怕自己丑陋而丢弃长笛，以至于使它成为玛尔叙阿斯的荣耀。Telestes 认为这是愚蠢的游吟诗人对一个优美艺术的嫉妒和诋毁的故事。（根据 Athen，XlV，616f－617a）。

㉖ Zozie Papadopoulou & Vincianne Pirenne-Delforge，" lnventer et réinventer l'aulos: autour de la XIIe *Pythique* de Pindare"，*Chanter les Dieux: Musique et religion dans l' Antiquité grecque et romaine. Actes du colloques des* 16，17 *et*18 *décembre*1999 *à Rennes et Lorient*. Ed. by Pierre Brulé & Christophe vendries (Rennes: Presses universitaires，2001)，37－58.

㉗ 详见 Annie Bélis，"La phorbeia"，*BCH* 110 (1986)，205－218.

㉘（希腊文略）。英文翻译见 Arthur Pickard-Cambridge，*Dithyramb，Tragedy and Comedy* (Oxford: Clarendon，1962)，18－19.

㉙ 参见 Eric Csapo，"The Politics of the New Music"，*Music and the Muses: The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City*，Penelope Murray & Peter Wilson ed. (Oxford: Oxford University Press，2004)，213.

㉚ 通过一个恰当的专用方案，*Nomoi* 被准确地界定为旋律结构。希腊人知道四种法规（*nomoi*）：*nomos kitharodikos*，用于基萨拉和声乐；*nomos aulodikos*，用于阿芙洛斯管和声乐；*nomos auletikos*，只用于阿芙洛斯管；*nomos kitharistikos*，只用于基萨拉。参见 Solon Michaelides，*The Music of Ancient Greece: An Encyclopedia* (London: Faber，1978)，参见"nomos"，222。同样的名词也用来表示"规律"，柏拉图"违反音乐规律也将会颠覆社会和政治的秩序"（*Resp.* 4，424b-c）。

㉛（希腊文略）。英文翻译见 A. Barker，*AGMWI*，273. 这段引文长期以来一直与相当令人费解的里拉琴演奏和阿蒂卡红彩陶钟状双耳杯上半羊人们的歌唱队伍相联系，这个杯上还刻有"泛雅典娜节上的歌手"字样，约为公元前 425－420 年。纽约大都会艺术博物馆，25. 78. 66，Polion: *ARV*2117 页，编号 8；E. 西蒙，同前引，1119 页编号 97。随着对玛尔叙阿斯神话的研究进展，许多学者提出，新里拉琴音乐超越长笛音乐是一个胜利者的比喻。T. B. L. Webster，*The Greek Chorus* (London: Methuen: 1970)，133，图 9。

㉜ aulos 和 logos（理性！）这两个词之间的对抗也在亚西比德的评论文章中表现出来。他认为长笛不值得自由人来演奏，而只配由不懂交流的底比斯人演奏（根据 Plut. *Alc.* 2，5－6）。亚里斯多德的解释似乎比较有道理：雅典娜，作为一个智慧女神，她丢弃长笛不是因为某种心理原因，而是因为演奏长笛时面部太难看（*Pol.* 8，6，1341b）。

㉝ 这种看法也出现在柏拉图的著作中，他将玛尔叙阿斯与苏格拉底比较，不仅因为他们体形相似，对听众的迷人的影响力也旗鼓相当（*Symp.* 215b-c）。

㉞ 关于研究玛尔叙阿斯神话的历史学方法，参见 Frieder Zaminer，"Musik im archaischen und klassischen Griechenland"，*Die Musik des Altertums*，Frieder Zaminer & Albrecht Riethmüller ed.（Laaber：Laaber-Verlag，1989），170－174；John G. Landels，*Music in Ancient Greece and Rome*（London：Routledge，1999），153－159.

㉟ 保存有乐谱的文本在以下文献中有讨论：Eggert Pöhlmann & Martin L. West，*Documents of Ancient Greek Music：The Extant Melodies and Fragments*（Oxford：Oxford University Press，2001）. 现存乐器残物的讨论见 Warren D. Anderson，*Music and musicians in Ancient Greece*（Ithaca：Cornell University Press，1997），171－186："Fifth Century Instrumental Resources"，Eléni Andrikou e. a.，eds.，*Dons des Muses：Musique et danse dans la Grèce ancienne. Exposition aux Musèes Royaux d' art et d'histoire* 26/2－25/5/2003（Athènes：Ministère de la culture de la république Hellénique，2003），155－203：" catalogue des instruments de musique" 并有文献目录和图示。

㊱ 如同 Max Wegner，*Musik und Tanz*；Archeologica Homerica，Die Denkmäler und das Frühgriechische Epos，Friedrich Matz & Hans-Günther Buchholz ed.，vol. Ⅲ：U（Göttingen：Vandenhoeck & Ruprecht，1968）. 但是，反过来说，由于声音不能被保存在历史记录中，所以音乐经常被非音乐学者忽视。虽然在希腊的文化中充满了音乐，但音乐已经成为音乐历史学家的特权。传统上大家首要关心的是音乐实践、乐器法、乐谱、理论以及哲学，例如，音乐的"艺术"。古希腊文化产生出了最早的"历史的"音乐：带有乐谱的文本、理论文集和关于音乐的文学作品。这些文本是古希腊音乐史上的核心资源。但是古希腊音乐很大程度上超出了我们的音乐概念。它没有什么特别的艺术形式，而是一种社会文化的实践，镶嵌在宗教和文化生活中。这种普遍存在，在我们接触到的为数不多的"直接的"音乐资源中反映得不够充分。大多数相关资料是文学描述、图像表现和考古资料间接地提供给我们的。从不同的科学角度，大家逐渐认识到，对古希腊音乐史的研究不能局限在传统的对音乐的"历史的"研究，局限于使用"循规蹈矩"的历史材料，也不能局限在纯粹的对宗教的、文学的、视觉资料的"历史的"研究。参见 Brenno Boccadoro，"Le corps et l'esprit de la musique grecque"，*La musique et la danse dans l'antiquité：Regards sur les collections du Musée d'art et d' hisotire de Genève*，Patrizia Birchler-Emery ed.（Genève：Unité d'archéologie classique de l'université，1996），15－19；Penelope Murray & Peter Wilson，"*Mousikè*，not music"，*Music and the Muses：The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City*（译者注：*Mousikè*，意为"缪斯的艺术"），Penelope Murray & Peter Wilson ed.（Oxford：Oxford University Press，2004），1－8.

㊲ 关于这种途径参见 Bernhard Aign，*Die Geschichte der Musikinstrumente des Ägäischen Raumes bis um* 700 *vor chr.*（Frankfurt am Main：Dissertation J. W. von Goethe-Universität，1963）；Daniel Paquette，*L'instrument de musique d'après la céramique de la Grèce antique：Étude d'organologie*（Paris：De Boccard，1984）.

㊳ 坎帕尼亚大耳壶（Campanian oinochoe），公元前 4 世纪下半叶，Adolphseck，Schloss Fasanerie，165，那布勒斯画家 146751：Arthur D. Trendall，*The Red-Figured Vases of Lucania，Campania and Sicily*（Oxford：Clarendon，1967），288，no. 453；D. Paquette，同前引，第 44 页，编号 A20（图解）。

㊴ Paestan *lekanis*, Paris, Louvre, K 570，公元前4世纪中叶，Assteas: Arthur D. Trendall, *Paestan Pottery* (London: British School at Rome, 1936), 116, no. 51; D. Paquette，同前引，第146页，编号C47（部分图解）；Annie Queyrel, "Mousai", *LIMC* VI. 1(1992), 670, no. 109; Linda Lopinto, *La musica degli dei: Gli strumenti musicali nell'iconografia di Apollo sulla ceramica italiota* (Fasano: Schena, 1995), 108, no. 49P（全图解）。"

㊵ 阿蒂卡红彩陶涡形双耳喷口杯，约公元前410年，鲁弗雅塔宫(Ruvo, Jatta), 1093，卡德摩斯画家：*ARV2*, 1184，编号1；D. 帕克特，同前引，第158页，编号L21（部分图解）；A. 韦斯，"玛尔叙阿斯"，第373页，编号43（全图解）。

㊶ 关于这种途径，参见 Tilman Seebass, "The Power of Music in Greek Vase Painting: Reflections on the Visualization of *Rhythmos* (Order) and *Epaoidè* (Enchanting Song)", *Imago musicae* VIII (1991), 11－37.

㊷ 在舞蹈图像或论文集中可见阿芙洛斯管是很典型的，而基萨拉琴却被严格地排除在外。在古希腊，阿芙洛斯原本是半羊人们的最典型乐器，在他们兴奋的游行队列中演奏。相反，在众神游行时只有基萨拉存在，尤其是塑造了阿波罗的特征。参见 Anemone Zschätzsch, *Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult* (Rhaden: Leidorf, 2002), 88－89（半羊人），35－38(阿波罗).

㊸ 对声音和节奏的拟态模仿在音乐的起源阶段可能是比较普遍的。André Schaeffner, *Origine des instruments de musique: Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* (Paris: Payot, 1963), 13－35: "origines corporelles"。特别参见 Daniela Castaldo, *Il Pantheon musicale: Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo* (Ravenna: Longo, 2000)，详见第166－167页。

㊹ 关于这种途径，参见 Gullög C. Nordquist, "Instrumental Music in Representations of Greek Cult", *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods: Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult, Organised by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi* (*Delphi*, 16－18 *November* 1990), Kernos suppl. 8. Robin Hägg ed. (Liège: Centre d'étude de la religion grecque antique, 1992), 143－168; Anna Maria Di Giulio, "Iconografie degli strumenti musicali nell'arte Apula", *La musica in Grecia: Atti del Convegno internazionale sulla musica Greca. Urbino*, 18－20/10/1985, ed. by Bruno Gentili & Roberto Pretagostini (Bari: Laterza, 1988), 108－120.

㊺ 在一个阿蒂卡的黑彩陶泛雅典娜节的双耳瓶上，雅典娜演奏基萨拉。约公元前500年。柏林国家博物馆古文物陈列部，F 2161。画家 Nixenos Painter: *ARV2*, 221. 7; P. Demargne，同前引1011，编号585（图解）。另见 D. Castaldo, "Il pantheon", 268－269，编号29－30; A. 切茨施，同前引，15，编号1－6附有关于雅典娜祭仪中阿芙洛斯音乐的讨论。在一个红彩陶的阿蒂卡贮酒罐上，赫拉克勒斯演奏排箫。公元前5世纪第二季度。佛罗伦萨考古博物馆，4227，波律格诺托斯(Polygnotos): *ARV2*, 1028, 11; J. Boardman，"赫拉克勒斯"，814，编号1477（图解），并有更多资源，讨论和文献目录。另参见 A. 切茨施，同前引，第117－121页，编号1－57。

㊻ 关于这种途径，参见 Luigi Beschi, "La prospettiva mitica della musica greca", *Religion, mythologie, iconographie: Actes du colloque international de Rome*, 19 *mai* 1989, MEFRA 103, Lilly Kahil & Pascale Linant de Bellefonds ed. (Roma: École française de Rome, 1991), 35－50; Donatella Restani, "Music and Myth in Ancient Greece", *Music and Anthropology* II (1997), online at 〈http://research. umbc. edu/eol/MA/index/number2/restani/dona0. html〉.

㊼ D. Paquette，同前引，8.

㊽ 参见 Martha Maas & Jane McIntosh Snyder，*Stringed Instruments of Ancient Greece*（New Haven：Yale University Press，1989），113－138："The Barbitos in Classical Athens".

㊾ 在一个早期的阿蒂卡黑彩陶的提水罐上，一个半羊人正在向着狄奥尼索斯演奏基萨拉。伦敦大英博物馆，B302，约公元前 520－510 年，manner of the LysippidesPainter：*ABV*2，261，no. 40；Thomas H. Carpenter，*Dionysian Imagery in Archaic Greek Art：Its Development in Black-figure Vase Painting*（Oxford：Clarendon，1990），114 pl. 32；D. Castaldo "Il pantheon"，218，no. 115，附有更多资料和讨论。在一个阿蒂卡红彩陶的碎片上，狄奥尼索斯演奏基萨拉。Orvieto，Faina collection，64，约公元前 530－520 年。Andonikes Painter：*ARV*2，3，no. 5；A. Zschätzsch，同前引，79，no. 1，pl. 8b，附有更多资料和讨论。在一个阿蒂卡钟状双耳喷口杯上，一个缪斯正向着阿波罗演奏阿芙洛斯管。维也纳艺术史博物馆，697，Danaë Painter，*ARV*2，1075，no. 11，G. Kokorou-Alewras "Apollo von Frauen Umgeben"，*LIMC* II. 1（1984），270，no. 697c（图解），附有更多资料和讨论。看起来，从反面说，酒神的女祭司们可以对阿波罗演奏基萨拉琴。在这里，我们发现在文本与图像之间有巨大差异。我们知道，在文献中，阿波罗是众缪斯（*musagetes*）的领袖，他还是宁芙女仙（*nymphegetes*）和命运女神（*moiragetes*）的领袖，他还带着他的基萨拉琴。公元前 5 世纪末，这只是呈现在阿蒂卡艺术中。从那时起，他经常被女祭司们环绕着，她们通常演奏着小型里拉琴，有时还演奏最有特色的响板（*krotala*，castanettes）和特殊的基萨拉，演奏基萨拉则非常例外。

㊿ 参见 Donatella Restani，"Dionysos tra *aulos* e *kithara*：Un percorso di iconografia musicale"，*Dioniso：Mito e misteri. Atti del convegno internazionale，Comacchio*，3－5 *novembre* 1989. Fede Berti ed.（Bologna：Nuova Alfa Editoriale，1991），379－395；Daniela Castaldo，"Dionysos and the Music：Notes on the Musical Iconography"，*Journal of Intercultural and Interdisciplinary Archaeology* 1（2003），on line at <http://www.jiia.it/JIIA.it/Sezione_II/JIIA_01/Castaldo_D01/Articolo_D01/Castaldo_articolo_pag1.html>.

(51) 信奉酒神的人通常成群地随着阿芙洛斯（通常有半羊人演奏）的音调和响板（女祭司的特色乐器）节奏舞蹈。参见一件黑彩陶基里克斯陶杯（*kylix*，译者注：古希腊的一种有双把手的浅酒杯）约公元前 480 年，密西西比大学藏，1977. 3. 105，Makron：*ARV*2，462，no. 42，Carlo Gasparri，"Dionysos"，*LIMC* 463－464，no. 469（图解），附有更多的资料和讨论。以基萨拉演奏家的身份伴随阿波罗的音乐家，通常包括缪斯们。正如在一幅画卷中展示的那样，缪斯们可以随着神的音乐歌唱。参见一件阿蒂卡莱基托斯陶瓶（lekythos），Kestner-museum，1961. 24，约公元前 440－430 年 Phiale Painter：*ARV*2 1021，no. 107bis，G. Kokorou-Alewras，同前引，269，no. 690a（图解），附有更多的资料和讨论。在神话情景中，当诗人们在弦乐器的伴奏下唱自己的诗的时候，阿波罗和缪斯们也通常在听。在神话中，当诸如 Musaiosak 或 Thamyras 等代表性诗人演唱的时候，这种现象总是出现。Thamyras 甚至和缪斯进行歌唱比赛，当然不用说是他输了。

(52) 在一个著名的阿蒂卡红彩陶的基里克斯陶杯上，狄奥尼索斯随着他的音乐歌唱。约公元前 500－480 年，Paris，Cabinet des Medailles，576，Byrgos Painter：*ARV*2，371，no. 14；C. Gasparri，同前引，463，no. 465（图解）；A. Zschätzsch，同前引，79，no. 4；都附有更多的资料和讨论。在一个早期的阿蒂卡黑彩陶基里克斯杯上，阿波罗随着他的音乐跳舞。约公元前 6 世纪，地中海考古博物馆（Allard Pierson Museum），13. 367，Taras Painter，Gerda Jurriaans-Helle 等人 *Mythen，mensen en muziek：Een expositie over muziek in de oudheid*（Amsterdam：Allard Pierson Muse-

um, 1999),34, no. 5, 24 图 64。

㊸ "音乐"这个单词仅出现在公元前 5 世纪(品达的颂歌《奥林匹亚》[Pind. *Ol*]1,14-15)。很多与音乐有关的单词已经存在很长的时间,如乐器的名字和一些特别的歌曲名等等。参见 S. Michaelides, 同前引, 第 13 - 216 页。对于这个资料,附有讨论和更多的文献目录。

㊹ E. Winternitz,同前引,特别参见第 37 页。

㊺ 仅从神话学的角度观察阿芙洛斯音乐,参见 Françoise Frontisi-Ducroux, "Athéna et I'invention de la flûte", *Musica e storia* 2 (1994), 239 - 268; Francesco Molina, "Quinteto para Dioses músicos en la mitologia Griega" *EClás* 40/113 (1998), 7 - 35.

㊻ 阿蒂卡红彩陶泛雅典娜节题材的双耳瓶, Napoli, Museo Archeologicl, 81401, 公元前 5 世纪末, Meidias Painter: *ARV2*, 1316, no. 1; A. Weis, "Olympos", 39, no. 3(图解)。

㊼ 在这里表现得很明确的整合,也含蓄地呈现在许多其他表现形式中。事实上,在公元前 5 世纪中,女祭司们和缪斯们变得几乎没什么区别,因为她们逐渐具有很多相同的特点。她们都演奏里拉和响板,并且经常带着她们的乐器出现在阿波罗所在的场面。也由于这种同化,相同的图像方案也被用在太阳神和酒神情境中。Anne Queyrel, "Scènes apolliniennes et dionysiaques du peintre de Pothos", *BCH* 108 (1984), 123 - 159.

㊽ 最早的奥林帕斯形象可能是在一个黑彩陶(赝品)原型泛雅典娜节双耳瓶上看到的。Athens, National Museum, 559, 约公元前 570 年: *ABV2*, 85, no. 1; Alan H. Shapiro, "Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia", *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Jenifer Neils ed. (Princeton: Princeton University Press, 1992), 66 图 41; A. Weis "Olympos", 43, no. 45. 在这里,奥林帕斯作为长笛演奏者独立出现,并大大早于玛尔叙阿斯神话在雅典的流行。

㊾ 关于阿芙洛斯神话的纯音乐史特点方面,参见 Hanelore Thiemer, *Der Einfluss der Phryger auf die altgriechische Musik* (Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1963); Peter Wilson, "The Aulos in Athens", *Performance Culture and Athenian Democracy*, Simon Goldhill & Robin Osborne ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 58 - 95. 特别参见 Alexandra Goulaki-Voutira , "Observations on Domestic Music Making in Vase Paintings of the Fifth Century B. C. ", *Imago musicae*, VIII (1991), 73 - 94. 这里指出,唯一不变的事实是,长笛和里拉从来不同时演奏,在神话表现中也是如此。[图 6]中两侧的目录卷轴(指示歌词和歌曲)显示了里拉手也显示了长笛手。拿着卷轴的缪斯甚至显出吹长笛的玛尔叙阿斯的表现,并因此指出他正参加一个运动竞赛而不仅仅是一个乐器竞赛。

㊿ 阿蒂卡红彩陶的钟状双耳喷口杯,约公元前 410 年。Paris, Louvre, G490, Pothos Painter: *ARV2*, 1190, no. 21; A. Queyrel, "Mousai", 669, no. 103 (图解).

(61) 要注意到,阿芙洛斯管在新音乐出现之前已经争议了很久。鲍桑尼亚告诉我们,公元前 6 世纪初在奥林匹亚举办的第一届皮西安(Pythian)竞技会期间,长笛演奏者 Saccadas 已经消除了因为玛尔叙阿斯而对长笛(2,22,8 - 9)的偏见。然而,在下一届比赛中纯器乐的长笛比赛被取消,因为这种音乐被认为是伤感的(10,7,3 - 5)。

(62) 事实上从公元前 5 世纪初,复杂的基萨拉就成为了专业音乐家的首选乐器,在宗教节日举行的乐器比赛中展示他们的音乐本领。基萨拉手之间的竞赛在公元前 5 世纪达到了顶峰。与它的日益流行同时发生的,是这种乐器在陶器上的表现越来越少。特别是与阿波罗有关的图像,他在图像中越来越多地演奏小型里拉琴。与阿芙洛斯管一样,基萨拉也沦为新音乐的牺牲品,并因此从优

雅的阿波罗转换到玛尔叙阿斯的手里。参见 Susanna Sarti，"La kithara greca nei documenti archeologici"，*RBPhH* 81（2003），47－68.

㊸ 在一个阿蒂卡钟状双耳喷口杯上，玛尔叙阿斯用长笛引领着酒神狂喜的随从 *thiasos* 演奏。Paris，Louvre G 421，约公元前 440－430 年，Peleusor Hector Painter：*ABV*2，1073，no. 1，Brinna Otto，"Marsyas ins Thiasos"，*JbBadWürtt* 12（1975），21－38. 有更多的资料和讨论。E. Simon，同前引，1115，编号 46（图解）。

㉄ Jean Rudhardt，*Du mythe，de la religion grecque et de la compréhension d'autrui*. Cahiers Vilfredo Pareto：Revue Européenne des Sciences Sociales（Génève：Droz，1981），esp. 177－187.

㊺ 恰如酒神一贯所为，他自己从不演奏阿芙洛斯，虽然阿芙洛斯是他主要祭仪歌曲"酒神赞美歌"的主要伴奏乐器。阿波罗也不演奏阿芙洛斯，不过这种乐器也用来伴奏他的主要祭仪歌曲"凯旋歌"。A. Zschätsch，同前引，第 29－62 页（阿波罗）和第 79－98 页（狄奥尼索斯）。

㊻ 1888 年在曼提尼亚发现的大理石雕刻底座，Athens，National Museum，215，约公元前 335 年，Praxitelian：A. Weis，"Marsyas"，370，no. 24（图解）。玛尔叙阿斯和阿波罗之间站着 Skyth，他将按照神的命令剥半羊人的皮（Hyg. *Fab.* 165）。关于这一艺术作品的参考书目是巨大的。这件浮雕被从许多不同角度进行了研究：艺术史的角度（因为它是出自普拉克西特利斯[Praxiteles，译者注：希腊雕刻家]学派具有极高价值的作品）、文化史的角度（因为它包含了关于希腊人对弗里几亚人和斯基泰人 Skythians 的态度的信息）、宗教史（它指明了在希腊世界中阿波罗祭仪中音乐竞赛的重要性）、神话学（作为一个神话学意义上的玛尔叙阿斯与阿波罗音乐竞赛有关的典型实例）、音乐学（因为很多种乐器被刻画）。我希望已经说明，这件作品本身音乐上的重要性也是很复杂的，一个单方面的"反玛尔叙阿斯"或"反长笛"的还原论者的途径，一定是不公道的。

戏剧作品与陈列室作品：19世纪弦乐四重奏的视觉意识形态①

作者：南希·诺文巴[(1)]
翻译：李光明
校译：李　玫
审校：洛　秦

译自：

Nancy November，"Theater Piece and Cabinetstuck：Nineteenth-Century Visual ideologies of The String Quartet"，*Music in Art* XXⅨ/1－2（2004），135－150.

在《声音的视野：音乐、再现、身体历史》（*The Sight of Sound：Music，Representation，and the History of the Body*）一文中，理查德·莱珀特（Richard Leppert）认为，19世纪围绕音乐意义一度有伸展性的开端渐渐地被视觉艺术家封闭了。②他首先将我们指向在这一时期之前艺术中典型性"对话"的音乐代表，马塞勒斯·拉荣（Marcellus Laroon）的《一个音乐的对话》（*A Musical Conversation*）（约公元1760年）是一个典型的例子。③在这个作品中，演奏者与听众面对面，身体相对互动，看上去双方几乎融合在一起了。在这里，音乐就像18世纪的对话艺术一样，显示出具有作为视觉的、表演式的、具体化的，以及普遍延伸性的意义：它包括个人的姿态、相互间彼此的反馈，尤其是交际的可能性。然而，理查德认为，在维多利亚时代的典型作品中，存在着一种对比的、更具疑问的，以及更紧迫的、受限制的表现手法。他发现，在那些强调内省、不受干扰地独自聆听的肖像作品中隐含着一个本质上"反对话"的音乐观。这个时期的艺术品中，形体只是音乐表演的

（1）　作者信息：新西兰维多利亚大学，惠灵顿。

位置,那种对体态的关注和探究已经大为减少。

目前有关弦乐四重奏的研究着重于19世纪的语言和视觉语言;它确认了莱珀特所描绘的历史轨迹,但也增加了新的复杂性。我对那个时代的人所描述形容的听众和表演者之间的关系、观众和艺术品之间的关系很有兴趣。我考察了这两种通过可见的隐喻来表达音乐思想的体系,以突出19世纪弦乐四重奏的"视觉意识形态"。

一方面,当时法国理论家和表演者在其使用戏剧的暗喻中,表现出对这方面的关注。对弦乐四重奏的表演性质和视觉经验的理解是这种音乐体验不可或缺的重要组成部分。他们指出在这些作品中刚刚开始评估的一层意义[④]。另一方面,在德国艺术以及关于体裁的论述中,莱珀特绘制的图表的转变发生得早而且突然:从19世纪初,德国人以其想当然的反外露审美以及普遍认为的声音"纯洁性"来维护、甚至定义他们所谓"真实的"弦乐四重奏。这种观点被将弦乐四重奏作为音乐陈列室作品(*Cabinetstück*)的暗喻封装起来。弦乐四重奏的德国观念具有强大影响力;事实上,这种观念继续影响着我们今天对室内乐的理解。然而总体来说,这些论述告诉我们,不仅是体验和演奏弦乐四重奏的方式:他们至少同等程度地说出理论家们本身,还包括他们的追求——寻找一个真实的交流模式。

弦乐四重奏与戏剧的隐喻

对于1800年左右的法国理论家来说,尽管自相矛盾,但弦乐四重奏意义的核心却是形体视像。这些作家一般转向戏剧隐喻以便解释音乐的体验,特别是弦乐器音乐。热罗姆·约瑟夫·莫米格尼(Jérôme Joseph de Momigny)把器乐四重奏描绘为涉及一个主要演员的工作。[⑤]他还提到了他特别喜欢的四重奏演奏家,亚历山大—让·布歇(Alexandre-Jean Boucher)和皮埃尔·巴约(Pierre Baillot),分别称他们为"完美的表演者"("acteur parfait")和"技艺高超的表演者"("acteur consommé")[⑥]。这个艺术家形象让莫米格尼以适应18世纪晚期器乐四重奏概念的术语来描绘各种各样的四重奏,一个四声部的、旋律效果具有清晰性和多样性的奏鸣曲。[⑦]在一些作品中第一小提琴声部涵盖大部分的旋律材料,或反过来,另一些作品中,旋律被四重奏各声部的演奏者依次演奏——各部分技艺精湛并且相互配合默契(the *quatuors brilliants* and *concertants*)——同样被这个暗喻环绕着。进一步而言,戏剧修辞允许法国理论家们解释这个音乐的表达方式,演奏者是如何"感动"听者的。对这些作家,戏剧理念意味着一个观众与演奏者之间的理

想关系。这是理想的"共鸣"("同情")，一个人完全忘记了他作为听者或观者身份的条件，超越了戏剧距离，部分的转化和热情融汇到作品中的个人剧情体验，拥有对作品表达出的激情的强烈认同。[8]

对器乐四重奏这样经验性典范的共鸣应用能在莫米格尼和朱塞佩·康比尼(Giuseppe Cambini)的作品中找到。作为对莫扎特作品421第一乐章的分析，莫米格尼为作为悲剧性女英雄蒂朵(Dido)形象的主要旋律部分(主要在第一小提琴)进行分析，包括织体铺垫。[9] 在朱塞佩·康比尼的《小提琴新理论和实践方法》中(1803)，他解释了有背景暗示的音乐体验类别。他为波契里尼(Boccherini)弦乐四重奏作品2，第一号的旋律片段及海顿第53号交响乐提供了一个戏剧性的情节，以便说明演奏作为一个将语言文字翻译成声响与物质姿态的过程。[10] 就四重奏，他给了如下的提示：

> 用如下方式演奏乐句[L. 波契里尼，弦乐四重奏作品2，第一号]……在一切之上，想你希望感动我……以这种想法的火花来激励的臂膀……这样你的弓子变成你的舌头和你的面容；它告诉我：什么！你知道我是无辜的，你看到我的不幸！然而你不屈尊安慰我！然后，被这种表达召唤的能量强烈地感动了你自己，激昂地说出这个乐句，就像我是为你写的。那么你将会愉快地看到观众被你感动，他们一动不动，情愿忘记一切专心倾听。[11]

在康比尼描述的庄严时刻，听众是自相矛盾地"感动地一动不动"，那里，他或她体验那作品，就好像乐器和个人的身体是同一的。听者，典型性地"忘记"他或她作为旁观者的角色。巴约描述了一个在柔板的演奏中类似的部分和人的融合，在一个乐章中，小提琴要变成"一个响亮的灵魂"。[12] 同样如此，在康比尼就声音和小提琴多样性格的评论中，他从物理的角度讨论小提琴家与他或她制造的独特音色之间密切的联系。[13]

巴约明确地表示听者对室内乐的体验是被表演的视像所强化的。虽然矛盾，但是一个人最终必须失去一个人作为观众的角色轨道。在他关于表演者的表演姿态的评论中，尤其是在器乐四重奏中演奏者的表演，他指出第一小提琴家的清晰视线对为提供艺术家与观众之间"连续不断的交流"和情感的转换的确是至关重要的。偶尔地，某人听音乐时为了避免干扰或许会罩住自己的眼睛，但巴约发现的这则例子是一个例外：

> 为了使四重奏令人感兴趣，第一小提琴家应该在他的右侧有最多

> 人数的听众，而且应该没有人在他的左侧或后面。…… 有时候在演奏慢速作品的时候，我们甚至看到一个听众把他的手放在他的眼前，这样就没有什么可以使他走神。以此方式设法使自己渐入到作曲家希望渲染的情感中。但这是个例外，一般来说，视像的感觉似乎能够增加听觉感觉，通过形体动作向听者传达更完整的重音体验。艺术家不会意识不到，在这种境地中，听众在他的情感流露影响下。只有通过连续不断地情感交流，他（艺术家）才感觉到那滋生于他内心的新的情感，而这正是由他所传达的效应而产生的情感；这些新的灵感给予他新的感动观众的手段。当他听到掌声（仅是与音乐相配的那种噪音和最有力的激励）时，他对那些细微的动静很警觉，我们几乎看到演奏家表情的方式与他激发的热情成比例增长。[14]
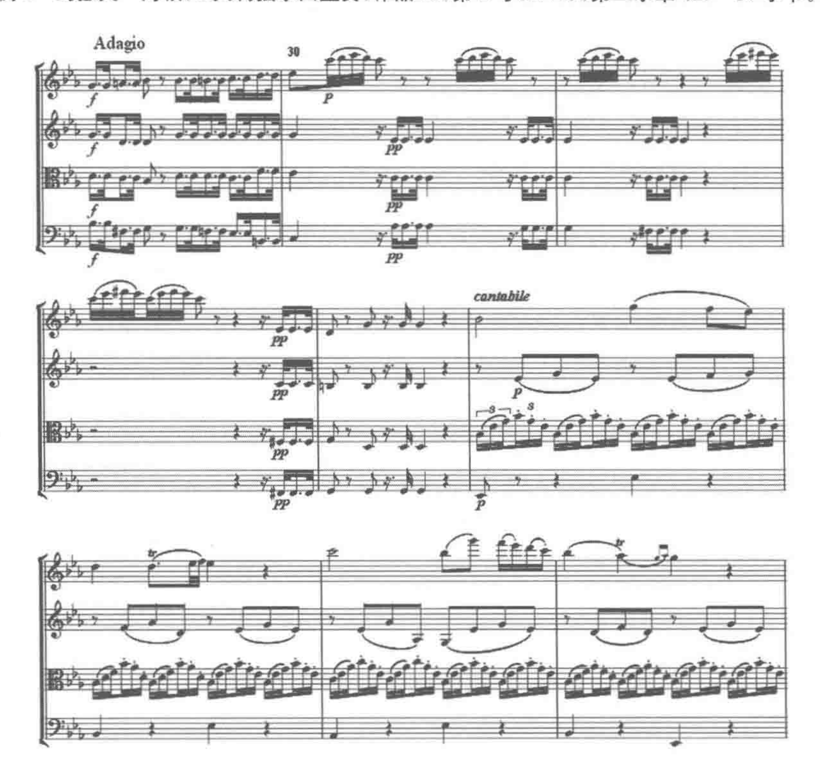
在这个音乐体验的模式中，为了打动听众，演奏家的肢体动作结合着重音。这里重音是被当作有细微变化的音长、音高，或音强来理解的，一个留给（由）演奏家（决定的）的细微差异。巴约引用弗朗索瓦·亨利·约瑟夫·卡斯提尔-布雷兹（François Henri Joseph Castil-Blaze）的话，他观察到“重音完全属于表演；其多样性取决于演奏家敏感力的程度”[15]。通过重音和姿势，然后，演奏家能让表演个性化，或说让表达的情感被“认证”。另外，巴约发现肢体姿态的意识对演奏者和听众相互间都是重要的。他所描述的“连续的情感交流”是一个艺术家与观众之间反馈的环：灵感来自观众的神态和掌声，演奏家会有新的感受；这个自我知识，反过来，又令演奏家更有效地与观众交流情感。

那么，像莱珀特讨论的那样，巴约描绘的体验是“会话的”：它依赖于人们之间细微的交互作用，在艺术家和观众之间，既是视觉的也是听觉的。并且，像会话那样，这个四重奏音乐可能以鼓励和完善人际交互作用来明显地促进社交能力。的确，尤其在他关于四重奏小提琴家的角色评论中，巴约进一步发展了视觉隐喻，称为“画廊视图”，暗示四重奏的演奏者应该能够召唤大众一起体验音乐：“像一个杰作的译者，他可以担当起所有类型的器乐作品……[四重奏的小提琴家]打开一个巨大画廊，任何人都能在这个新的博物馆里发现真正的美，并有所获益。”[16] 19 世纪初，巴约自己聚集起的观众人数变得很多，即便完全不是那么多样。[17]在他个人于 1814 年发起的“音乐晚会与会话”中，贵族和上层资产阶级的成员可以听并观看室内乐，有老的和新的，前者包括如波契里尼、海顿、莫扎特等作曲家的作品。

试想，如果有一个好的座位，在波契里尼的音乐会上观看正在演奏的四

重奏。或许观众关于怜悯的体验——一种特别的共鸣案例——在比如海顿的作品20、第二号弦乐四重奏随想曲这样的作品中被加剧了[例1][18]。
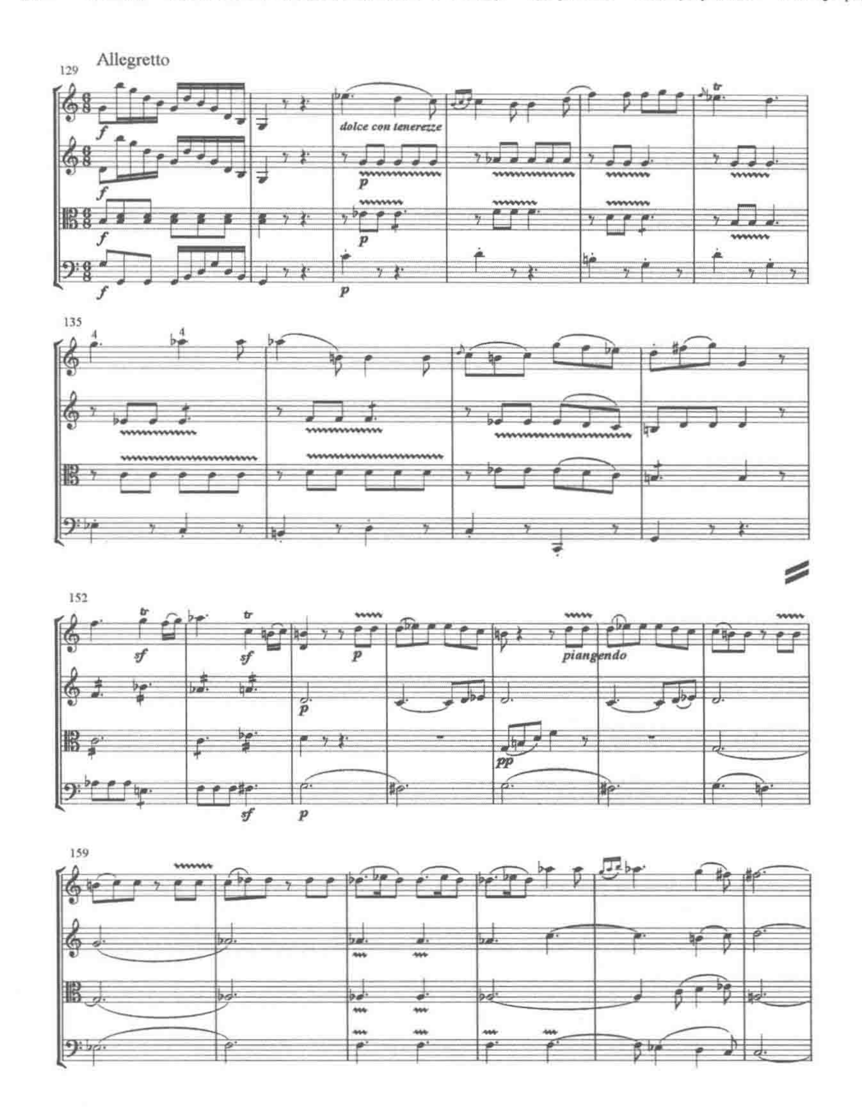
例1　约瑟夫·海顿，C大调弦乐四重奏，作品20，第2号(1772)，第二乐章，29—37小节。



在第一小提琴的演奏姿态中，观察者或许被拉进一个歌剧女英雄的困境中。这个情节的张力可能会通过用弓尖演奏极弱音(30－33小节)，并在向属功能运动修辞的暂停之后(32－33小节)，演奏者延伸的肢体被视觉地呈现出来。从巴约的论文中，我们看到他会让小提琴家用弓尖演奏一个柔软的、兴奋的段落。[19]在34小节，在中音大调，用一段柔和装饰的旋律，使音区、织体、调性和肢体的紧张性都有所释放；但是巴约可能会要第一小提琴家在这里小心运弓，以求在听觉和视觉上表达运动的性格。参看海顿弦乐四重奏作品17，第2号抒情的柔板，他观察到：

> 一般来讲，在上面的慢板中带来控制的缓慢的运弓决定了音乐的性格——一个深沉和浓缩了的情感性格……正是只有在最后一刻离开音符时，弓子的缓慢才恰当地表达了好像是带着遗憾的情感。[20]

例 2　朱塞佩·康比尼，C 大调弦乐四重奏（1788），第一乐章，129—138 小节，152—164 小节。



或想象康比尼 1788 年 c 小调弦乐四重奏正在演奏的情形［例 2］。[21] 在标注温柔（tenerezza）和哭泣（piangendo）的引人段落里，第一小提琴用弓子演奏叹息，而所有演奏者使用有表情的和选择性的颤指（揉弦）（这里用波浪线表示）。像在海顿的随想曲那样，这些姿态以及演奏重音，结合作品的其他作曲特点使听者可能被领进一种他或她与可怜的音乐人物强烈认同的共

鸣状态。例 2 中，这些创作的特点包括一个减七度（136 小节），第二段落中，浸入那不勒斯和弦的音响中（160－162 小节）。

巴约及其同事们支持的那种聆听和观看的观点提出了许多问题，19 世纪初期的法国理论家们留下了这大量未解的难题。例如，谁能够像巴约要求的那样可以有如此精准的听觉和观察力，以及这在日益流行的法国室内乐音乐会中可能吗？进一步，无论是狄德罗的未解难题，即佯装多愁善感的演员，还是卢梭关于假如一个人沉思艺术时要“忘记自己”可能会发生什么的关注，似乎都没有困扰后来的法国作家们。的确，莫米格尼如此称赞巴约精确演奏的能力，甚至当他要表达的情感似乎与他的自然倾向相矛盾的时候。[22]在狄德罗《喜剧演员的悖论》（*Paradoxe sur le Comedien* ，1770）一书中，他表达了担心“忘记自我”的后果。[23]

但是康比尼早已暗示过早期的理论家们注意到了此类潜在问题。我们在他给新成立的莱比锡杂志《大众音乐报》（*Allgemeine musikalische Zeitung*）写的“器乐四重奏的演奏”（1804）文章中发现有这样的暗示。[24]在这篇文章里，他的戏剧暗喻提示器乐四重奏中演奏者所担任的欺骗性中介角色。他认为除非演奏者们在精心排练中同心协力，否则音乐将依然处于模糊和毫无意义的状态：

> 最好的演员也不敢在没有通排过就出演一个重要戏剧的一幕：它引起我的悲痛，而且当我听到音乐家说：来吧，让我们演奏四重奏！我一定会不由自主地耸起肩膀。——就好像一个人在社会上轻易地说：来，让我们玩一盘黑白棋游戏！那么音乐必定会继续模糊和毫无意义……[25]

现在与作品相联的关键对话是由那些音乐家们承担的，当他们在一起合作形成“完美的演奏”（“vollkommene Ausführung”）时。[26]这样的演奏或许与巴约希望提倡的那种在艺术家和观众之间自发的“对话”鲜有关联。当然，作品的所有细节，包括演奏的所有细节和重音，应该提前认真地学习。演奏家们，康比尼注意到，应该经常一起排练。只有这样完整地研习乐谱，才会使一个作品被完整表现出来，如他所称的“一幅美丽的画”。[27]作为音乐作品，器乐四重奏的概念最终被给予了具有意义因素的优雅产品的特权；这样一来，它与上面描述的法国人关于音乐认识的主流形成对比，即强调把演奏当作一个过程的想法形成对照。[28]但是，在这个时期，前一个概念，即在德国人关于弦乐四重奏的论说中特别强烈地出现，现在我们要转而探讨它。

弦乐四重奏即如音乐陈列室

德国作家和艺术家大约在1800年前后曾经定义“真实的”弦乐四重奏，就这一点而言，他们不理会在音乐演奏中的肢体视像。[29]1810年，一位叫作威廉·康拉德·帕提斯克斯(Wilhelm Conrad Petiscus)的撰稿人为《大众音乐报》写了一篇有关弦乐四重奏的冗长颂文，这篇文章是这种音乐观的最早详细陈述之一。[30]当帕提斯克斯，以及其他志趣相同的德国人，把焦点放在弦乐四重奏演奏家的角色上，他们这样做是为了将注意力拉向音响自身，并倡导一种特别声响的“纯洁性”。帕提斯克斯把这种纯洁性称为“四个声部美丽悦耳的声音”，和“(神圣的)四叠声音的统一体”(“Viereinigkeit”)。[31]他告诫说所有独奏时装腔作势的动作都是对四重奏的诅咒；与之相反，他解释说这种体裁要求“最纯的，最完美的演奏”。[32]据此，和康比尼一样，他的意思是说演奏家们必须在演奏和练习允许范围内控制他们个性的表现。“这样”，他写道，“每一个四重奏演奏者努力以自我否定克制自己，只是为了从属于整体”。[33]演奏者“奏出来的声音”有太强烈的个人化，特别是那些四重奏的声部使人感觉到显著的个性化身体的迹象，就会减弱“真正的”四重奏之声音统一性[34]。帕提斯克斯在他拙劣的中提琴漫画说明里部分地表达了这个想法，个性化肢体表现肯定从来不用在演奏“真正的”四重奏中：

> 为了表达如此强有力的、有效的声音统一性，四重奏者们应该不仅仅是努力制造最类似的、纯的、美丽的乐音，甚至对仔细挑选乐器也是如此。如果第一小提琴饱满的、肥厚的、有力的乐音边上，第二小提琴出现一个无力的、乏味的乐音，或者中提琴如同喉咙被粗糙物塞住的尖叫……那会造成很坏的印象。[35]

帕特斯克斯还用其他方式缩小“真正的”四重奏限制范围，仅可用于“弦乐”四重奏，因为它们的音色具在同质性，以及他们各声部之间缺乏同等性，当然不包括“华丽的四重奏”和“技巧精湛”的弦乐四重奏。为了进一步说明，他挑出一组不相关的德奥作曲家的作品，首先是最著名的海顿和莫扎特。[36]对他们的弦乐四重奏赋予“完美的演奏”，可能会明显地展示出这些作品中精致的品质，均匀性，精神性，和四声部的纯粹性。在这些作品中，一个人显然只会专注于一个美妙统一的、华丽的音响整体。

这种正在出现的关于“真正的”弦乐四重奏音乐观有效地导致了拒绝承

认表演性视觉区域也是有意义的资源。在《克莱斯勒偶记》(*Kreisleriana*)中，E. T. A. 霍夫曼(Hoffmann)指出那种"非视觉的"聆听是德国人接受器乐四重奏的一个标志。在"音乐—厌恶者"中，主人公(他，我们知道，实际上是一个高度敏感和挑剔的听众)描述偷听私人四重奏演奏的经验："在我的街对面住着一个乐队首席，每个星期四在他的家里都有一个弦乐四重奏演奏。在夏季里，从傍晚开始，当街上变得安静下来，他们靠近开着的窗户演奏，我听到他们柔和的乐音。在这样的时候，我坐在我的沙发上，闭着眼睛聆听，我充满了幸福……"[37]在这样理想化的聆听模式里，一个人将他的眼睛从声源移开，以便沉思乐音的"自由嬉戏"。演奏的视像本身与聆听是毫不相关的。以霍夫曼的见解，虽然"看到"可能是音乐经验的部分，但那是完全内化的视觉化。在宫廷乐长克莱斯勒看来，"就像听，用天才的物理学家[约翰·威廉·里特尔(Johann Wilhelm Ritter)]的话说就是从内在看到，所以对音乐家来说看到就是从内在听到……"[38]

对听众的感官而言，演奏者更多是"无形的"：尤其对德国式的弦乐四重奏感受者来说，在他们这一边，沉静与寂静是一种需要。约翰·巴普蒂斯特·绍尔(Johann Baptist Schaul)要求演奏员们在调音之后不许插进他们自己的前奏曲，那会扰乱四重奏演奏的完美寂静的氛围。[39]像帕提斯克斯那样，他将弦乐四重奏表演以及沉思与一种特定的精神性连接起来，表演式的"干扰"会损害这种沉思："简言之"，他观察到，"一切必须是像在一个(神圣的)神龛中。"[40]同时，在维也纳，约翰·弗里德里克·赖夏特(Johann Friedrich Reichardt)指责四重奏演奏员用脚打拍子的习惯。[41]赖夏特发现演奏者们的"平静和自我控制"是纯粹和完美演奏的首要条件。[42]脚打拍子，就像演奏者的前奏曲一样，可能会将一个人的注意力吸引到对演奏动作(和)对演奏者本身而离开了对"纯粹的"声音性四重奏的沉思。

我们也能在当时的四重奏画像中看到这种意识形态的作用。在卡尔·约翰·阿诺德(Johann Carl Arnold，1829～1916)的《贝蒂娜·冯·阿尼姆家的晚间四重奏》(*Quartettabend bei Bettina von Arnim*，1855)中，我们的眼睛被吸引到作为听众的冯·阿尼姆以及她不受干扰、专注聆听的举止[图 1]。同时，四重奏的艺术家小组自身偏离画面中心，也表明演奏者的姿势和个性在某种意义上是被忽略的：对于演奏的意义来说，演奏者不是中心。墙壁上突出的半身像进一步暗示出一种对作品的有敬意的沉思氛围。

类似的视觉比喻能够在弗里德里克·高尔曼(1807 年至 1862 年)的一个铅笔素描里找到，它提请人们注意在约翰·斯泰格尔·冯·阿恩施泰因(Johann Steiger von Arnstein)的沙龙里作为听众的舒伯特[图 2]。这里，四



图 1　约翰·卡尔·阿诺德(Johann Carl Arnold),《贝蒂娜·冯·阿尼姆家的晚间四重奏》(*Quartettabend bei Bettina von Arnim*,约 1855 年,水彩画,)33.5 ×28 cm,法兰克福市哥德博物馆。

重奏组再一次偏离中心。作为观众,我们再一次首先被引向听众。最左边那个人的"隐蔽的"深沉是由他的身体姿态示意出来的,更加倍了沉思的效果。这样的特征是要吸引人们对沉思的注意而多于关注四重奏本身。

在英吉利海峡对面,《伦敦新闻画报》(1846 年)也将注意力引向听众,特别是和弦乐四重奏相联系的倾听模式[图 3]。[44] 画家挑出约翰·艾拉(John Ella)作为听众,与有署名的演奏家坐在一起。许多其他观众(那些只有上半身能够被看到)都在认真阅读乐谱。人们能特别注意到画家的细节和放大的头部:这些沉思地凝视着乐谱的头在弦乐四重奏的范围内显得意味深长。这种观众的注意力从演奏转向乐谱在德国四重奏文化中出现得很早。1802 年,普莱耶尔(Pleyel)发行了第一个微型乐谱;这些是海顿的弦乐四重奏作品。据他的传记作者乔治·奥古斯特·格里辛格(Georg August Griesinger)报告说,那是在音乐会上给粗通音乐的人们阅读的。[45] 这件家具[图 4],一张方的或圆的桌子带着为四个演奏员用的谱台,至少从 1750 年起就被使用

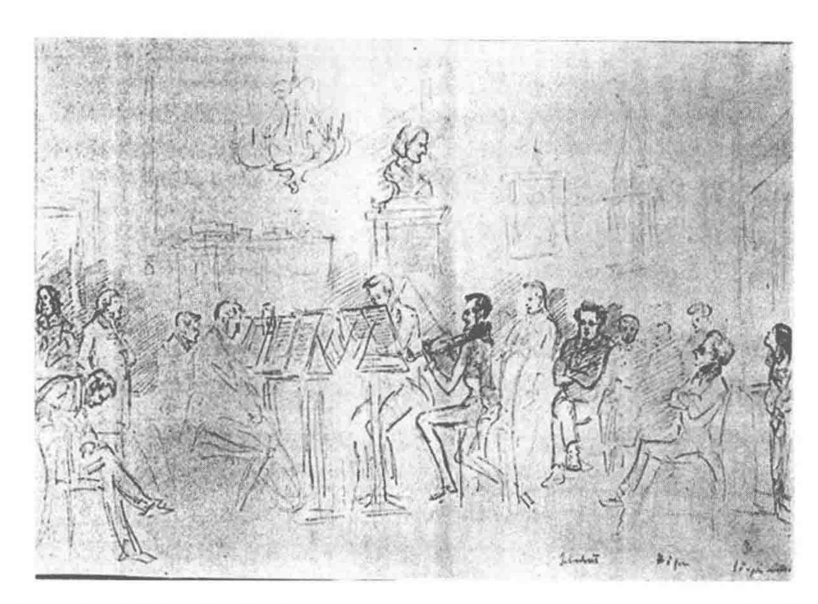


图 2 弗里德里希·高尔曼(Friedrich Gauermann),《约翰·斯泰格尔·冯·阿恩斯泰因家的音乐沙龙,舒伯特作为听众坐在四重奏演奏团旁》(*Schubert als Zuhörer bei einer Quartettproduction im Musiksalon von Joseph Steiger v. Arnstein*)(1837－38). 铅笔画, 28.4×43.3 cm。林兹,上奥地利国家博物馆,斐迪南· 皮里尔(Ferdinand Pierer)藏品, 目录号 77。在铅笔画的底部有三个题字:"舒伯特"、"赫格"(画家 Joseph Höger),"卢茨"(森格林,Sängerin Lutzer,詹妮 Jenny Lutzer, 1816～1877?). 这些题字并非出自高尔曼之手。

了。虽然四重奏桌在图三里没有出现,紧密聚焦在一起的概念仍然存在:其含义是,从弦乐四重奏中获得脱离演奏主体、仅对"纯粹"乐音的欣赏,这样的期待并不需要一个观看第一小提琴的良好视线。[46]然而,确定同时代的人也认为,如此紧密的群体视像也营造了这些作品演奏的统一性、亲密性氛围。[47]

德国人关于弦乐四重奏的想法,像同时代的法国理论家和演奏家那样,并不完全一致。有人可能会考虑到把广受欢迎的独奏家和四重奏演奏家路易斯·施波尔(Louis Spohr,1784 年至 1859 年)当作一个反例,与以上所述的"德国"弦乐四重奏概念相对。他强烈地受到他那个时代法国小提琴家的影响,而且他在演奏中运用肢体姿势方面很出名。[48]再者,帕提斯克斯对四重奏定义的说明,和它的体裁状态也是不明确的。他给器乐四重奏的定位相当模糊,其音乐性介于管弦乐队与独奏作品之间,而暗喻性也在全景绘画与微型作品之间:

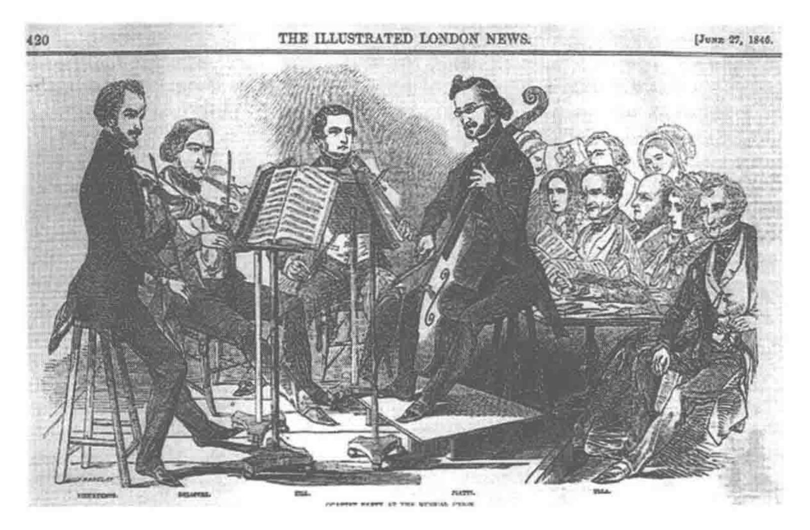


图3 《在音乐协会的四重奏聚会》(Quartet Party at the Musical Union)版画《伦敦新闻画报》(The Illustrated London News ,1846年3月2号。听者,约翰·埃拉(John Ella)有题记,与演奏家在一起:亨利·维厄唐(Henry Vieuxtemps,第一小提琴),德洛弗尔先生(Monsieur Deloffre,第二小提琴),亨利·洛基·希尔(Henry Lockey Hill,中提琴),和阿尔弗雷多·皮亚蒂(Alfredo Piatti,大提琴)。

> 强大的管弦乐部分与精致的独奏乐章之间有什么不同。四重奏音乐,它处于这两者之间,能够融合两者的美。合奏的丰满与完整性伴随着独奏的精致和表达。如果将大型管弦乐团比拟戏剧-及全景绘画,绘画中所铺陈的厚重颜色斑点必须在一定距离上,其美丽的形象才能被领悟;那么,在另一方面,独奏演奏家,则可以比拟为音乐的微型主义者,被要求通过与对象近距离的亲密关系表现最精致艺术的魅力:那么四重奏便是音乐的陈列室作品,其中作品的内涵丰富与演奏的精美绝伦,两者是联合在一起。[49]

毫无疑问,虽然这个德国话语与同时期法国作家相比有不同的侧重点。德国人四重奏理论家支持一种独自的聆听实践,那是离开演奏者肢体和自己的范围。此外,德国人的意识形态在社交方面是严格限制的:只有精英阶层的听众才能欣赏“真正的”弦乐四重奏。帕提斯克斯对四重奏的视觉隐喻——他将其比拟成陈列室作品—能够与巴约的“画廊视图”的形象相比。作为陈列室作品,四重奏是一个留给鉴赏家独自沉思的范例;陈列室作品应看作是一种选择,是少有人见过的收藏,是消失于公众视野的。[50]陈列室作品本来是在王子或是贵族家中,只有凭借邀请才能观看的。这样受邀请才能



图 4　四重奏谱台（约 1790）。维也纳艺术史博物馆。

观看的艺术作品，可以从赖夏特的一个记述中搜寻出来，在其记述中报告了他参观兰贝格伯爵在维也纳的私人收藏。[51]他称赞这些收藏在立体感，光线和暗影方面的平衡选择。只有一次在对维纳斯作品的更充分亲历与情感反应中，他迷失了自我。[52]陈列品，像"真正的"弦乐四重奏那样，作为一个卓越的作品的典范，首先是要对其冷静地进行沉思。

视觉的意识形态和 19 世纪自身

在 1800 年左右，这种"真正的"弦乐四重奏的想法在德文著作中还没有形成统一的思想意识，但在进入 19 世纪以后，它从一般意义上可以说已成为了室内乐基本概念的主宰。这种现象的标志可以从对比科赫（Koch）《音乐百科词典》（*Musikalisches Lexikon.*）最早的两个版本得到验证。在 1802 年的第一版里没有弦乐四重奏这一具体条目。然而，当阿雷·冯·多梅尔（Arrey von Dommer）在 1865 年出版的《词典》第二版中，弦乐四重奏被单独

列为一个条目，并称其“具最高贵的风格，而且并不仅仅只限于室内乐范围。”[53]在1802年版关于室内乐的条目默认地包括了四重奏，科赫用视觉艺术作为暗喻来形容创作室内乐所需的特殊技巧。但他所强调的是这种技术最终对观众产生效果。他形象地比喻室内乐创作对细节的关注需要如同视觉艺术家那样精微的雕琢以便经得起听众细细的品味。

> [老一代作曲家们]模仿，可以这么说，例如，画家运用色调和色彩来做画远比画一副天顶画精致得多。天顶画离眼睛很远，在观者眼里它不仅失去了精妙，而且削弱了其整体效果。作曲家注定要以类似的方式处理那些室内乐作品，这些类型的作品也因此有了一个特别的性格，人们至今仍然称其为室内风格。[54]

科赫暗示，这种音乐的定义可能会改变。确实，在1865年有关弦乐四重奏的条目中，统一、纯洁、均匀，现在还加上了回旋性的理念都被写入辞条中，同时运用视觉隐喻作为这种体裁首要和最重要的作曲技术元素。弦乐四重奏的创作是“线条勾画多于色彩填补”，四重奏对管弦乐而言就像完整的“精雕细刻”彩绘。[55]再次重申，其言下之意是弦乐四重奏首先是被沉思的作品，而且是技巧展示的优秀创作。

在科赫音乐词典出版的第一和第二个版本之间这段时期内，音乐表演和欣赏的情况发生了迅速和彻底的改变，就室内乐来说表现得尤为突出。[56]在1800年左右，康比尼曾指出，室内乐具有卓越的功能。它可以消除听众各种厌世的疲劳，把演奏员和听众在这个范围内亲密地联系在一起：“四重奏和五重奏等等，”他观察到“当我们不在大房间时，我们就可以专注倾听，也没有50位音乐家需要去顾及”。[57]但是现在越来越多的，尤其是弦乐四重奏加入到专业合奏的曲目中，并越来越多地出现在舞台上。这些作品被越来越广泛地传播，并以分谱和总谱的形式出版。众多不同表演水平的演奏者在各种不同的场合用变化的乐器和弓子（它们本身在改良过程中）的组合来表演。继之而来的是，弦乐四重奏的场地也如陈列室那样，被扩大和重塑了。19世纪中期到19世纪末，一些小型的音乐厅和画廊侧厅被设计为专门主办表演这些作品的场所，表明当时人们的欲望和保护一种合适的“亲密”场境以体验这些作品的需要。例如，在1844年，约翰·安德里亚斯·龙伯格(Johann Andreas Romberg)称赞新设计的慕尼黑美术馆颇有创意地使用小画廊；这些措施使观众在一个幽静雅致且亲近的环境中观赏陈列品和类似的艺术。[58]

19 世纪弦乐四重奏的视觉意识形态可以部分地理解为对一般音乐私人环境的不稳定性和不断变化的反应。这讨论中戏剧性隐喻的出现,特别表明了同时代的人在新环境下音乐表演的不确定性,以及他们对保护“真实的”或者说正宗的音乐体验的关注。一方面,戏剧化的想法为法国作家的顾虑提供了一个答案,提示了一种观众和艺术家之间理想共鸣的可能性,其中一方“忘记”了他作为旁观者的立场。另一方面,戏剧的隐喻也指当时人们在新语境下与表演相关的新难题:当观众出现在台上,私密的音乐应该可能意味着什么?表现和转移的是谁的激情?以及这样的音乐如何能够作为本原音乐理解呢?[59]这些问题必须由像巴约和康比尼这样的演奏家来回答,他们是直接面对公众对室内乐越来越多疑问的人。贝多芬晚期的四重奏证明在 19 世纪早期,表演者和听众遇到一种特别的挑战。[60]

德国作家们的意识形态是进一步公开的反戏剧化:他们发表的言论中表现出更强的自我表达和自我认同的潜意识。除了上面提到的和音乐有关方面的考量,在这里可以找到受更广泛的社会政治问题影响的痕迹。这些作者在“真正的”四重奏中追求平等,和谐,纯正,和“真正”四重奏的一致性可以理解为在政治前途的不确定性和尴尬的特殊时期建立一个稳定的民族性音乐而努力的一部分;同时,面对增长的世俗化,他们通过音乐来呼唤某种精神性,显示出保护精神自我状态的意图。[61]这些问题对德国北部帕提斯克斯这样的新教神学家来说一直是显而易见的。尤其弦乐四重奏似乎对他来说是实现社会改革和建立国家的理想中介:“弦乐四重奏的桌子”,1810 年,他满怀希望地预言,“将很快取代酒吧”。[62]他还希望,对于演奏四重奏而言,越来越增加的品味提升“更精细的智力乐趣”(feinere, geistige Vergnügungen)将开始在全国范围内驱逐“粗鲁和粗糙”(“rohern und gröbern”)。[63]然而,19 世纪末,画家爱德华·冯·格吕茨纳(Eduard von Grützner,1846 年至 1925 年)似乎带着一种更加渴望的、怀旧的看法。他以寺院生活为主题的系列流行作品之《在寺院里的四重奏》(*Quartett im Kloster*,创作于 1897 年)被再次在 1898 年莱比锡画报的首页上转载[图 5]。在这里,快乐是最重要的,然而其中却流露了一种怀旧意味。这对 19 世纪后期的观众来说颇有讽刺性的苦涩:真正的社交性——像在四重奏和交谈中可以发现的那样——或许只能在这种个性和精神快速衰落的范围内才会发生。

那么,这些有关弦乐四重奏的言论和视觉的表达,多多少少可以使我们了解这些理论家以及他们所推崇的音乐。但是,在对立的语境中——质疑和期望——不难发现这些作家们的浮夸言词,正逐渐从视野中消失。同时,逐渐兴起的“真正的”弦乐四重奏思想意识导致了一种对这种音乐及其演奏





图 5 爱德华·冯·格吕茨纳(Eduard von Grützner),《在寺院里的四重奏》(*Quartett im Kloster*)。报纸插图(*Illustrirte Zeitung*). CXI/2880 (1898 年 9 月 8 日)。原作为帆布油画,110 × 86 厘米,作于 1897 年;法兰克福施塔德尔艺术学院,财产目录编曲号 584。

受限制的理解。从社会学的角度来看,在这样的意识形态主导下,产生了一套严格的,被认为是适合于室内乐的规范。妇女在 19 世纪后期进入了专业的弦乐四重奏的领域;事实上,她们在这个领域被接受要略早于专业交响乐队。[64]然而,成功的四重奏女演奏家,绝不仅是作为一个奇观出现;当然了,正如卡尔·费迪南德·珀尔(Carl Ferdinand Pohl)所说,她必须迅速进入这个被定义为"最纯真体裁"的角色。[65]表现小提琴家诺曼·聂鲁达夫人 1872 年在伦敦圣·詹姆斯音乐厅的四重奏音乐会的版画,可能看上去对上面讨论的论点提供了一个视觉反例,但这是强化规则的一个例外[图 6]。图中所展示的诺曼·聂鲁达的确是一个奇景:她扮演了一个非常突出的、支配性的角色,否则就是一个全部男性的四重奏乐团。然而,一个当时的评论家记录了她对四重奏意识形态的完美遵循:"也许从来没有女小提琴手有像诺曼·聂鲁达夫人那样平静安详的仪容和弓臂优美的运用。当然,从来没有她这



图6 《星期一流行音乐会》(*The Monday Popular Concerts*)。版画,《伦敦新闻画报》1872年3月2号。演奏者:诺曼—聂鲁达夫人(Noman-Neruda,第一小提琴),路易·里斯(Louis Ries,第二小提琴),路德维希·斯特劳斯(Ludwig Straus,中提琴),阿尔弗雷多·皮亚蒂(Alfredo Piatti,大提琴)。

样性别的演奏员能演奏出更纯净的音色,更无疵的音准,或是更干净和完整的结构。"[56]在这个评论家看来,诺曼·聂鲁达以她的演奏风格使她在这个领域里成功了,而这正是其他妇女都失败的地方。[57]当人们认为诺曼·聂鲁达作为一个女人和一个独特的艺术家必须迅速"消失",以使听众仅仅把四重奏作为"真实的"、"纯粹的"响亮和优雅的作品而思考时,这种意识形态阴暗的一面便出现了,这种意识形态对于定义如何演奏和如何聆听发生效用。

从音乐学的角度来看,这个"真正的"四重奏意识形态的兴起,传统上不仅产生了一套有限的可以考虑的作品,一个数量不多的、主要是德奥的弦乐四重奏的经典,而且产生了一套有限制的、被认为是适合于该体裁的聆听和分析方法。它不仅只考虑对作品的限制,而且有一套认为对这个流派适合的欣赏和分析方法的限制。从表演的角度来看,这种意识形态对于各个声部个性化处理也有所限制。然而,这两种观点正在发生变化,并有了令人振奋的结果。这可以从马赛克(Mosaïques)四重奏团[(1)],一个专门研究用古乐器演奏18和19世纪弦乐四重奏作品的乐团,在他们的表演中找到。这些演奏员的表演与传统专业弦乐四重奏平缓一致性的演奏形成鲜明对比:马赛

(1) 译者注:Quatuor Mosaïques是由维也纳古乐、合奏团中的四名成员于1987年创建的。

克四重奏允许个性化，让每个演员的“声音”去清楚地说话。[68]

* * *

反映时代的关注，19 世纪关于弦乐四重奏的视觉意识形态提供了一个多面的反映。通过它，我们能够看到我们增加了这种音乐的历史和经验。一个室内乐意义的管窥——这种音乐“反对话”观点，对莱珀特来说——只出现在辩证逻辑，替代概念之内，我们能够转向它们以丰富我们关于这种曲目的经验。作为最后一个相关的案例，可以研究一下图 7，来自 19 世纪中期的一份德国报纸。[69]与类似的艺术讽刺作品一起，它揭示了时代自我反映的能力和室内乐领域中的批判。艺术家“过量使用”某些弦乐四重奏的理想，把我们的注意力引向这些以及之后把我们设置在一个批评的距离上。当然演奏者是“平等的”，例如，他们同样也是特殊的，而且明显地、同样地固执己见。这里特别值得注意的是“非视觉的”听众，图形犹如封闭的盒子，空的载体。弦乐四重奏无疑只会产生自我吸收，而绝不会有社交性。这个时代对室内乐的接受让我们注意到进一步的辩证：他们很可能从两方面揭示体验的新途径，即对新作品或充分理解或认识不足。



Das Streich-Quartett.

图 7 《弦乐四重奏》(*Das Streich-Quartett*)。版画(19 世纪中叶)。

注释：

① 本文作者想感谢如下各位，他们为本文的出版提出了非常有见地的建议：兹德拉夫科·布拉泽科维奇(Zdravko Blažekovič)，埃米莉·格林(Emily Green)，珍妮特·诺文巴(Janet November)、玛丽·雷德梅因(Mary Redmayne)，克瑞斯·华生(Chris Watson)和尼尔·札斯劳(Neal Zaslaw)。

还要感谢以下提到的美术馆、图书馆和博物馆以及那里的一些馆员，他们给予我专业协助并允许我复印四重奏的图像资料：维也纳奥地利国立图书馆的图片档案馆；法兰克福歌德博物馆；维也纳艺术史博物馆和林茨上奥地利国家博物馆。这篇论文的研究还得到了惠灵顿大学人文和社会科学学院及大学基金的资助。这篇文章前一个版本是于 2003 年 11 月在美国德州休斯顿举行的美国音乐学学会年会上宣读的。

② Richard Leppert, *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body* (Berkeley; London: University of California Press, 1993).

③ 同上，23。

④ 最近发表的从视觉和表现行为的角度研究古典室内乐的文章包括：Elisabeth Le Guin, "A Visit to the Salon de Parnasse", *Engaging Rhetoric: Essays on Haydn and Performance*, Tom Beghin, Sander Goldberg & Elisabeth Le Guin ed. (University of Chicago Press, forthcoming); 同上，" 'One Says That One Weeps, but One Does Not Weep'; *Sensible*, Grotesque, and Mechanical Embodiments in Boccherini's Chamber Music", *Journal of the American Musicological Society* LV/2 (summer, 2002), 207－254; Gretchen A. Wheelock, "The 'Rhetorical Pause' and Metaphors of Conversation in Haydn's Quartets", *Haydn & Das Streichquartett*, Georg Feder & Walter Reicher ed. (Tutzing: Schneider, 2003), 67－88，又见第 67 页注释。

⑤ Jérôme Joseph de Momigny, "Quatuor", *Encyclopédie méthodique* (Paris, 1818; New York: Da Capo Press, 1971), vol. 2, 299.

⑥ 同上，并见条目"Soirées ou Séances Musicales", 374.

⑦ 18 世纪关于奏鸣曲的观念，参见 Michael Broyles, "The Two Instrumental Styles of Classicism", *Beethoven: The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style* (New York: Excelsior Music, 1987), 9－16.

⑧ 18 世纪关于共鸣概念的讨论见 Marshall Brown, "*The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Diderot, Rousseau, and Mary Shelley*" (Chicago; London: University of Chicago Press, 1988). 尤其 Edmund Burke 的专著 *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757; reprint, Oxford: Oxford University Press, 1990), 41. 其中共鸣被看作是激情的"渗透"。

⑨ 近期关于莫米格尼背景的讨论包括 Lisa Fishman, " 'To Tear the Fetter of Every Other Art': Early Romantic Criticism and the Fantasy of Emancipation", *19th-Century Music*, XXV/1 (summer 2001), 75－76 and 85－86; Simon Standage, "Historical Awareness in Quartet Performance", *The Cambridge Companion to the String Quartet*, Robin Stowell ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 131－135. Lisa Fishman 在注②中进一步列出关于这个主题的著作。

⑩ 另见 Le Guin 对这些评论的探讨" 'As My Works Show Me to Be': Physicality as Compositional Technique in the Instrumental Music of Luigi Boccherini "(Ph. D. diss, University of California at Berkeley, 1997), 166－168.

⑪ "Exécutez donc la phrase de la manière suivante ... Surtout pensez que vous voulez m'émouvoir ... éléctrisez votre bras du feu de cette pensée ... que vôtre archet soit votre langue et vôtre phisionomie; qu'il me dise. (Quoi! Vous savex que je suis innocent, vous me voyez malheureux! et vous ne daignez pas me consoler!) alors, fortement émû vous même par l'energie de cette interpellation

expressive déclamez la phrase comme je vous la note. Vous aurez alors le plaisir de voir le spectateur emû, immobile, et prèt *à* tout oublier pour vous écouter" (Giuseppe Cambini, *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour le violon* [Paris, ca. 1803 ; repr. Genève : Minkoff, 1972], 20. 我的重点;原语言的重音。

⑫ Pierre Baillot, *L'art du Violon* (Paris, 1835 ; repr. Courlay, France: J. M. Fuzeau, 2001, 267.

⑬ 同上,5、263.

⑭ "pour que le quatuor surtout puisse être suivi avec intérêt, il est nécessaire que le 1[er] violon ait *à* sa droite le plus grand nombre des auditeurs et que personne ne soit placé ni *à* sa gauche ni derrière lui ... quelquefois, chercher pendant l'exécution des morceaux lents *à* se mieux pénétrer du sentiment qu'ils experiment ou *à* mieux saisir le tableau que l'auteur a voulu peindre, en mettant la main devant les yeux afin que rien ne puisse le distraire; mais ceci n'est qu'une exception, car en général, le sens de la vue semble venir *à* l'aide du sens de l'ouïe pour faire comprendre avec plus de justesse l'expression de l'accent par l'expression du geste, et l'artiste ne peut se passer de savoir l'auditeur ainsi placé sous l'influence de son expansion, puisque ce n'est que par l'échange continuel des sensations qu'il fait naître contre celles qu'il reçoit lui même de l'effet qu'elles ont produit, que de nouvelles inspirations viennent lui donner de nouveaux moyens pour émouvoir. Il est averti de ces sensations par le plus léger mouvement, et lorsque les applaudissements, (seul genre de bruits compatible avec la musique et le plus puissant des aiguillons) se font entendre, on voit presque toujours ses moyens d'expression s'accroître en proportion de l'enthousiasme qu'il inspire" (*ibid*, 255－256; trans. By Louise Goldberg, *The Art of the Violin* [Evanston: Northwestern University Press, 1991], 463). Emphasis Goldberg's.

⑮ "*L'accent* appartient en entier *à* l'exécution; il éprouvera donc comme elle des variations selon que l'exécutant aura plus ou moins de talent ou de sensibilité" (*ibid*, 193, citing François Henri Joseph Castil-Blaze, s. v. "Accent musical ", *Dictionnaire de musique moderne* (Paris: Au Magasin de musique de la Lyre moderne, 1821), 7.

⑯ "Traducteur des chef-d'oeuvres qui peuvent servir de type *à* tous les genres de compositions instrumentales ... il ouvre une immense galerie où chacun peut aller puiser *à* la source du vrai beau dans ce nouveau musée" (*ibid*, 260).

⑰ 起初巴约的音乐会是在一个有150个听众席的厅里,后来被扩大了。在1830年,他转移到市政大厦的一个厅,那里可以容纳700个听众。当然,在这样的演出条件下,每个人观看四重奏的视线是有限的。更多关于这些音乐会的细节描述可参见 James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1995), 204 and 264; Joël-Marie Fauquet, "La musique de chambre *à* Paris dans les années 1830", *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, Peter Bloom ed. (Stuyvestant, NY: Pendragon Press, 1987), 299－311; *ibid*, *Les Sociétés de musique de chamber à Paris de la restauration à* 1870 (Paris: Aux Amateurs de Livres, 1986).

⑱ Also see Elaine Sisman, "Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality", *Haydn and His World*, Elaine Rochelle Sisman ed. (Princeton: Princeton University Press, 1997), 36－39.

⑲ P. Baillot, *L'art du violon*, 129.

⑳ "La retenue d'archet dans l'Adagio en décide le caractère pris dans son acception générale,

caractère qui consiste en un sentiment profond et concentré ... C'est ce sentiment que la lenteur de l'archet doit justement exprimer en ne quittant la note qu'au dernier moment et comme avec regret" (*ibid.*, 98; trans. Louise Goldberg, *The Art of the Violin*, 168).

㉑ Janet Levy 在她的博士论文中关于这个问题有研究："The *Quatuor* Concertant in Paris in the Latter Half of the Eighteenth Century" (Ph. D. Diss., Stanford University, 1971), 146.

㉒ 以巴约为根据，莫米格尼写道："[作为]一个完美的小提琴艺术家，他的表达具有一种令人钦佩的准确性，那甚至看上去背离了他天才的自然倾向。"("acteur consommé sur le violon, il fait exprimer avec une justesse admirable, même ce qui semble le plus opposé à la pente naturelle de son génie ... "). 参见条目 "Soirées ou Séances Musicales", *Encyclopédie méthodique*, vol. 2, 374.

㉓ 关于这个主题，尤其要看 David Marshall, "Forgetting Theater" and "Rousseau and the State of Theatre", *The Surprising Effects of Sympathy*, chaps. 4 and 5.

㉔ Guiseppe Cambini, "Ausführung der Instrumental quartetten", *Allgemeine musikalische Zeitung* V/47 (22 August 1803), 781－783.

㉕ "Der beste Akteur wird es nicht wagen, eine Scene aus einem bedeutenden Schauspiel zu geben, ohne sie öfters durchgegangen zu seyn: mir thut's oft in der Seele wehe und unwillkührlich muss ich mit den Achseln zucken, wenn ich Musiker sagen höre: Kommen Sie, wir wollen Quartett spielen! eben so leicht hin, als man in der Gesellschaft spricht: Kommen Sie, wir wollen eine Parthie Reversis spielen! Da muss ja wohl die Musik vag und ohne Bedeutung bleiben ... " (*ibid*, 783).

㉖ 同上，第 781 页。

㉗ 同上，第 782 页。

㉘ 有关"完美的音乐表演"("the perfect musical performance")相对于"音乐的完美表演"这个议题的讨论("the perfect performance of music")，见：Lydia Goehr, "Conflicting Ideals of Performance Perfection in an Imperfect Practice", chap. 4 in *The Quest for Voice: On Music, Politics and the Limits of Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

㉙ 关于"真实的"弦乐四重奏这个观念的讨论，在德国大约产生在 1800 年，见：Sarah Jane Adams, *Quartets and Quintets for Mixed Groups of Winds and Strings: Mozart and his Contemporaries in Vienna, c.* 1780－*c.* 1800 (Ph. D. diss., Cornell University, 1994), 92－128; 拙作 *Haydn's Vocality and the Ideal of "True" String Quartets* (Ph. D. diss., Cornell University, 2003)，特别是第四章；以及 James Webster, "Haydn's Opus. 9 und Opus 17: Zur Kritik der Ideologie des 'Klassichen' Streichquartetts", *Haydn & Das Streichquartett*, 89－122.

㉚ Wilhelm Conrad Petiscus, "Ueber Quartettmusik", *Allgemeine musikalishe Zeitung* XII/33 (16 May 1810), 513－523. 我非常感谢尼尔·扎斯劳(Neal Zaslaw)给我提供的关于这个作者身份的信息，他的签名仅是简单的"P"。

㉛ 同上，第 520 页。

㉜ 同上，第 519 页。

㉝ "so bestrebe sich jeder [Quartettspieler] mit Selbstverläugnung nur dem Ganzen anzuhören" (同上，521).

㉞ 与巴约相对比，他在小提琴的"声音"属性方面和听众对著名小提琴演奏家所制造出的独特音色

而产生的共鸣这两者之间构建了一个连接关系。见注⑫。

㉟ "Um diese so mühsame, so wirksame Einheit des Klanges zu befördern, sollten die Quartettspieler sich nich blos des gleichsten, reinsten, schönsten Tons befleissigen, sondern sogar die Instrumente sorgfältig auswählen. Es macht einen übeln Eindruck, wenn neben dem vollen, dicken, kräftigen Ton der ersten Geige, die zweyte mit einem schwachen, dünnen Tönchen hervortritt, oder die Viole wie eine rauche Katarrh-Kehle dazwischen schreyt ... " (W. C. Petiscus, "Ueber Quartettmusik", 521).

㊱ 同上,第 516 页。在这篇文章的其他片断,帕提斯克斯还提到路易斯·波契里尼:他说,意大利人把波契里尼"与海顿相提并论"("by the side of Haydn", 513)。他自己的观点认为波契里尼的演奏不清晰。

㊲ "Mir schräg uber wohnt der Konzertmeister, welcher jeden Donnerstag ein Quartett bei sich hat, wovon ich zur Sommerzeit den leisesten Ton höre, da sie Abends, wenn es still auf der Straβe geworden, bei geöffneten Fenstern spielen. Da setze ich mich aufs Sofa, und höre mit geschlossenen Augen zu und bin ganz voller Wonne ... " (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, "Kreisleriana", in *E. T. A. Hoffmanns Dichtungen und Schriften, sowie Briefe und Tagebücher* [Weimar: Lichtenstein, 1924], vol. I, 75).

㊳ "So wie, nach dem Ausspruch eines geistreichen Physikers, Hören ein Sehen von innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von innen ... " (*ibid*, 86).

㊴ 就波契里尼弦乐四重奏的演奏而言,绍尔写道:"听众必须坐在离演奏家有些距离的地方,在某种程度上说,仿佛沉浸在墓穴般的寂静,这样既不会令演奏家分心,也不会制造干扰;而演奏家一旦调过音后,也必须克制插入那些前奏曲,以免令每个敏感的听觉感到不愉快而减弱了美感。这种沉静和惊奇所唤起的宏伟效果是如此精彩。"(Johnn Baptist Schaul, *Ueber Tonkunst, die berühmtesten Tonkünstler und ihre Werke: In Briefen zur Bildung des Geschmacks in der Musik* [Carlsruhe: Gottlieb Braun, 1818], n. p.; trans. by Le Guain, "Boccherini's Chamber Music", 215).

㊵ "Kurz, alles muβ wie in einem Heiligtum seyn" (*ibid*).

㊶ J. F. Reichard, *Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres* 1808 *und Anfang zu* 1809 (Amsterdam, 1810; München: Georg Müller, 1915), vol. 1, 164.

㊷ 同上,第 165 页。

㊸ 约翰·斯泰格尔·冯·阿恩斯泰因(Johann Steiger von Arnstein),和冯·阿尼姆一样,他也是来自于一个重要家族,这个家族在那个时代是室内乐的庇护人。这幅素描注有日期为 1837 – 1838 年,所以,实际形成于舒伯特去世后。我要感谢洛萨·舒尔特斯(Lothar Schultes)为我提供了这幅素描的细节和年代确认。

㊹ 这个影像在此文章中也被论及和复制,见 Bashford, "Learning to Listen: Audiences for Chamber Music in Early-Victorian London", *Journal of Victorian Culture* IV (spring 1999), 43 – 44.

㊺ 引自 Edward Olleson, "Georg August Griesinger's Correspondence with Breitkopf & Härtel", *Haydn Yearbook* III (1965), 40.

㊻ 比较巴约对演奏家在四重奏中位置的评论,见注⑬。

㊼ 有关这个主题见 Bashford, "Learning to Listening", 34.

㊽ 施波尔以琴弓作为肢体语言来指挥合奏小组,同时以肢体动作参与室内乐的演奏。画中展示的后者参见 Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*. I: *Von Haydn bis Schubert*. Handbuch der musikalischen Gattungen 6/1 (Laaber: Laaber-Verlag, 2001), 312. 与克鲁马赫所描述的不同,这幅由卡尔·海因里希·阿诺德(Carl Heinrich Arnold)所绘的油画并没有表现弦乐四重奏组的低音部分,没有低音提琴和大提琴。

㊾ "Welche ein Unterschied im Vortrage starker Orchesterpartien und feiner Solosätze! Die Quartettmusik, die zwischen beyden steht, kann das Schöne beyder in sich vereinigen, die Fülle und Vollendung des Ensembles mit der Zartheit und dem Ausdruck des Solo. Wenn man die Productionen des grossen Orchesters mit der Theater-und Panoramamalerey vergleichen darf, bey der die massiv aufgetragenen Farbenklekse in einer bestimmten Entfernung vom Auge apprehendirt werden müssen, um sich zu etwas Schönen zu gestalten; wenn der Solospieler hingegen der Miniatüremaler der Musik ist, berufen, das Zarteste, Lieblichste der Kunst in der engsten Befrendung mit ihrem Gegenstande hinzustellen: so ist das Quartett das Cabinetstück der Musik, in dem sich beydes, Reichthum der Composition mit der zartesten Ausführung vereinigt" (W. C. Petiscus, "Ueber Quartettmusik", 519 – 520).

㊿ 这个定义恰在此时被改变了,如同下文的讨论。至于 19 世纪对这个术语变化的讨论,参见 J. E. Wessely, "Kabinet", *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, vol. 32, J. S. Ersch and J. G. Gruber ed. (Leipzig: Brockhaus, 1882), 18.

(51) J. F. Reichardt, *Vertraute Briefe*, 91 – 93. 这次访问发生在 1809 年 3 月 27 日。Reichardt 也在 1808 年 12 月 16 日拜访了 Count Lamberg,并报道了他在那次访问中所看到的一些艺术品。

(52) 同上,第 93 页。

(53) "[Das Streichquartett] ist die edelste Formgattung nicht nur der Kammermusik ... " (参见条目 "Streichquartett", *Musikalisches Lexicon*, 2nd, ed. by Arrey von Dommer, Heidelberg: J. C. B. Mohr, 1865, 804.

(54) "[Die ältern Tonsetzer] ahmten dabey gleichsam dem Maler nach, der ein Gemälde, welches bestimmt ist, dem Auge nahe zu seyn, weit feiner schattirt und ausmalt, als z. B. ein Deckengemälde, welches weit von dem Auge entfernt ist, und bey welchem nicht allein diese Feinheiten verloren gehen, sondern sogar die Wirkung des Ganzen schwächen würden. Auf ein ähnliche Art behandelten die Tonsetzer die für die Kammermusik bestimmten Produkte der Tonkunst, und daher bekamen diese Arten der Tonstücke ein eigenes Gepräge, welches man noch bis jetzt mit dem Ausdrucke Kammerstyl bezeichnet" (Heinrich Christoph Koch, 参见条目 "Kammermusik", *Musikalisches Lexicon* [Offenbach am Main, 1802], 821).

(55) "[Das Streichquartett] ist mehr Zeichnung als Malerei, verhält sich zur Orchestermusik etwa wie die geistreich durchgeführte Radirung zum vollen Gemälde" (s. v. "Streichquartett", *Musikalisches Lexicon*, ed. by A. von Dommer, 804).

(56) 关于这段历史的最新讨论,见 Christina Bashford, "The String Quartet and Society", *The Cambridge Companion to the String Quartet*, 3 – 18, and Tully Potter, "From Chamber to Concert Hall", *The Cambridge Companion to the String Quartet*, 41 – 59.

(57) "Das Quartett, Quintett u. dgl. ... gewährt noch die Vortheile, dass wir es hören können, wenn wir auch in keinem grossen Saale sind und nicht über ein halb hundert Musiker bey der Hand

haben" (G. Cambini, "Ausführung der Instrumentalquartetten", 781).

㊽ Johann Andreas Romberg, "Bildergallerien", *Conversations lexicon für Bildende Kunst* (Leipzig: Romberg, 1844), vol. 2, 176.

㊾ 关于在那个时代文学和哲学著作中的戏剧人物,大卫·马歇尔(David Marshall) 提出一个相似的论题,见 *The Figure of Theater: Shaftesbury, Defoe, Adam Smith, and George Eliot* (New York: Columbia University Press, 1986).

㊿ 关于贝多芬晚期四重奏作品对伦敦听众行为的影响,参见 Christina Bashford, "The Late Beethoven Quartets and the London Press, 1836 – ca. 1850", *The Musical Quarterly* LXXXIV/1 (spring 2000), 84 – 122.

61 关于德国人的国家认同和 19 世纪早期的音乐意识形态论题,参见 Celia Applegate, "How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century", *19th-Century Music* XXI/3 (spring 1998), 274 – 296.

62 "der Quartettische wird bald den Schenktisch verdrängen" (W. C. Petiscus, "Ueber Quartettmusik", 514).

63 同上,第 515 页。

64 关于早期女性专业弦乐四重奏演奏家的研究参见 C. Bashford, "The String Quartet and Society", 14 – 15; Albert Ehrlich [Payne], ed., *Das Streich-Quartettt in Wort und Bild* (Leipzig: A. H. Payne, 1898), 76 – 77; Marion M. Scott and Katherine E. Eggar, "Women's Doings in Chamber Music. III: Women in the String Quartet", *Chamber Music* 3 (October 1913), 12 – 15. 整个 18 世纪,小提琴仍然作为一种主要是和男性演奏家有联系的乐器,这个认识保持到 19 世纪。

65 Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1875), vol. 1, 328.

66 引自 Heinrich W. Schwab, *Konzert: Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Musikgeschichte in Bildern, IV/2: Musik der Neuzeit (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971), 160.

67 对照霍夫曼"真正的艺术家……不屑于以任何方式来张扬他的个性"。"Der echte Künstler ... verschmäht es, auf irgend eine Weise seine Personlichkeit geltend zu machen"), E. T. A. Hoffmann, "Beethovens Instrumental-Musik", *Hoffmanns Dichtungen und Schriften*, vol. 12, 25.

68 就此观点而言,亦见 Michelle Dulak, "The Quiet Metamorphosis of 'Early Music'", *Repercussions* II/2 (fall 1993), 54 – 61,以及 Oswald Beaujean, "Der Experimentator: Eine spektakuläre Gesamteinspielung aller Steichquartette entdeckt Joseph Haydn neu", *Die Zeit* 23 (31 May 2001), 46. 博让的评论涉及到洛杉矶四重奏团的海顿弦乐四重奏全集的录音。同样,杜拉克则有对照马塞克四重奏团和所罗门四重奏的报道。

69 Reproduced in F. Krummacher, *Das Streichquartett*, 336.

巴黎的浪漫派钢琴家：音乐意象与音乐文学

作者：佛罗伦斯·热特罗[(1)]
翻译：王婷婷
审校：洛　秦

译自：

Florence Getreau, "Romantic Pianists in Paris: Musical Images and Musical Literature", *Music in Art* XXIX/1-2(2004), pp. 189-202.

在所有浪漫主义时期的巴黎著名钢琴家中，笔者将着眼于使人联想到对立面的两位人物：李斯特（Liszt, 1811～1886）和肖邦（Chopin, 1810～1849）。前者引发出最令人印象深刻的肖像画和漫画，并展现出自相矛盾的气质。作为演奏家和舞台奇才，其非凡的艺术气质激发了许多富有表现力的肖像画，而这些都已成为偶像所必备的条件。相反，肖邦则并非是吸引画家眼球的主题，其肖像被限定为表现其敏感性的私人肖像画。很少有将肖邦置身于公开音乐会的绘画作品，取而代之的则是展现他在私人沙龙中。然而，肖邦的早逝引发了重要的肖像学研究，它延续着始于其生前的、对其形象的接受。

无疑，柏辽兹（Berlioz, 1803～1869）最早强调了这两位钢琴家的互相对立面。作为一位从事评论近10年的音乐批评家（他的第1篇文章发表于1823年8月①），柏辽兹回顾了一场1833年12月费迪南·希勒（Ferdinand Hiller）的音乐会，其中也有李斯特和肖邦的演奏。我们可以感受一下他对这两种不同风格的评价：

(1) 作者信息：法国国家科学研究院（CNRS）。

> 在参加这次演奏会的青年艺术家中，李斯特和肖邦的名字从第一眼就给人留下深刻的印象。几周前，前者在意大利剧院所激起的狂热，至今仍未消退。人们谈论音乐的每个细节，李斯特被认为是一个充满激情、灵感和大胆的奇才。他的触键是那么精彩、结束时是如此绝妙，力度从最强到最精巧，他的装饰音如此精美、带有全新的品位。甚至于有时都不可能鼓掌，他简直太绝妙了。肖邦则有着全然不同的天性。我认为要想彻底领会他，就必须更近距离地聆听他，在沙龙中而不是在剧院，忘记所有模式化形象。[……]作为表演者和作曲家，肖邦都是位独特的艺术家。在他的马祖卡舞曲中，有着令人难以置信的细节。他让它们变得更充满乐趣，演奏中充满着高度愉悦，在钢琴前，琴锤轻触于琴弦的某一点，让你试图更靠近这乐器，去倾听由精灵们演奏的音乐会。肖邦是钢琴中的特里比尔(Trilby)。[②]

的确，1822年夏尔·诺迪埃(Charles Nodier)出版了小说《特里比尔》(*Trilby, or the Elf from Argail*)，并且这样描述其个性："在精灵中，特里比尔是最年轻、最优雅和最友善的[……]。过去，人们只谈论有关他的令人愉快的故事，以及富有创造力的奇思妙想。"[③]可以想象，在这场音乐会的时候，1833年，肖邦仍看起来如同1829年伊扎尔·拉兹维尔(Eliza Radzivill)在铅笔画[图1]中幼稚十足。但是他的性情略显内向，已经与人们熟知的李斯特在巴黎的形象形成对比。

在奥古斯特·夏维尔亲王(Auguste Xavier Le Prince，1799～1826年)所作的绘画中，李斯特以相似的姿态坐在钢琴前，已表现出强烈的自信[图2]。这幅肖像保留了1824年在



图1　伊扎尔·拉兹维尔《肖邦》(1829)

阿波罗之子学院（the Société académique des Enfants d'Apollon）举行音乐会的回忆，适逢李斯特抵达巴黎后一个月，年轻的天才在这次演出的最后进行了即兴演奏。当时他师从费迪南德·佩尔（Ferdinand Päer）学习作曲，还学习法语，并在一些艺术沙龙时常出现（例如贝里公爵夫人，奥尔良公爵的沙龙）。

八年后，阿齐埃勒·德威利亚（Achille Devéria，1800～1857）则强调了李斯特不可否认的温文尔雅和早熟，这幅画作由莫特（C. Motte）于1832年8月印刷出版[图3]。著名肖像画家维克多·雨果（Victor Hugo）（1829）和大仲马（Alexandre Dumas）（1829）的创作也如此。当时，年轻的钢琴家拜访了著名的音乐家，并在罗马教皇（Pape）沙龙与希勒、佩耶（Payer）和匹希斯（Pixis）同台演出，而且欣赏了由皮埃尔·贝勒特（Pierre Baillot）组织的室内乐协会演奏，还与亨利·赫尔兹（Henry Herz）一同演奏。奥古斯特·布瓦西耶（Mme August Boissier）的女儿在1832年的前几个月时曾是李斯特的学生，她在日记中提到：



图2　奥古斯特·夏维尔亲王，《李斯特》（1824年）。

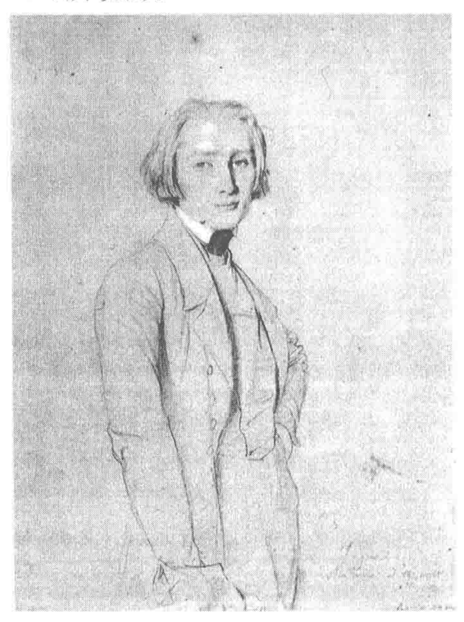


图3　阿齐埃勒·德威利亚，《李斯特》（1832年8月）。

他充满智慧。谈吐优雅简洁。他是完美的天才，知道如何举止得体。他的精神具有沉静和博学的成熟[……]我们都相信他有30多岁

了，在良好的社会环境下受教育，但是他到去年10月才刚刚20岁[……]。[4]

后来，在她的日记里对李斯特的形象加以描述："年轻、金发、修长而优雅的外表，非常引人注目的形象……这就是李斯特。"[5]时髦的外形以及颇具灵感的表达，都暗示出年轻艺术家所具有的拉斐尔式美男子形象，这甚至都早于1839年让-多米尼克·安格尔(Jean-Dominique Ingres[6]，1780～1867)[图4]和亨利·莱曼(Henri Lehmann[7]，1814～1882)[图5]在罗马所作的著名绘画。1832年，让·皮耶尔·丹坦(Dantan jeune，1800～1869)用准确的心理学表现，在其小雕像或漫画像中刻画出的[图6][8]，正是这种完美而"天使般"的美——就像H·罗伯特·科恩(H. Robert Cohen[9])所说的。



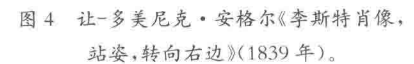


图4　让-多美尼克·安格尔《李斯特肖像，站姿，转向右边》(1839年)。



图5　亨利·莱曼《李斯特肖像，站姿，转向右边》(1839年)。

另一方面，肖邦并不赞同相同的观念，也不赞同漫画家如此强烈的表现手法。由玛丽亚·沃德金斯卡(Marie Wodzinska)于1836年8月在马伦巴(Marienbad)私下绘制的肖像[图7][10]，可以很容易让人联想起李斯特著名的自画像：



图6　让·皮耶尔·丹坦
《肖邦漫画雕像》(1832年)。



图7　玛丽亚·沃德金斯卡《肖邦坐
在扶手椅上，转向左边》(1836年)。

> 他的个性无法回应所有的好奇、刨根问底和搜寻。他太让人满足了，以至于无法再深思下去。他整个人就是和声化的，似乎无法评论。他忧郁的外表是更精神化的而非梦幻般的。他柔和而淡淡的笑容毫不痛苦。他外表的微妙和透明吸引人的眼球，其金色的头发如丝绸一般，他的鼻子略带弯曲，他的步伐清晰，举止是如此艺术化，这些都让人不自觉的将其视作一位王子。他动作优雅而丰富，说话声音总是轻柔，低沉，他四肢虚弱。他所有外表都让人想到华丽高贵，在如此夸张的主体材料上平衡饰以色彩性的帽子，但是在如此夸张的材料里竟然能轻微触发人们的眼泪。[11]

由于肖邦很少在公众面前表演，有关其键盘技巧的视觉资料的记述就更稀少了。但是，他在鉴赏家小圈子中的表演却得到充分记载。例如，海涅(Heinrich Heine)说："肖邦最喜爱在音乐这种高度精神享受中进行精英搜寻。他的荣耀是贵族般举止，充满香氛的、来自就像他那种高级、杰出的社会阶层。"[12]乔治·桑(George Sand)同样说："他是一个社会化的杰出男性，并非来自过分冠冕堂皇和熙熙攘攘的社会，而是来自一个私密的世界，是20人沙龙中的一员。同时，人们离开时，艺术家身边的密友才能捕捉到其灵感

精髓。”[13]在肖邦去世后，1852 年李斯特发表的有关其论述中，也表达了同样的观点。[14]让-雅克·艾格丁格(Jean-Jacques Eigeldinger)曾将这些相关证据全部收集起来，尤其是柏辽兹的评述：[15]

> 肖邦并不喜欢在宏大的音乐厅以及人员混杂的公众面前演奏。他天性不热衷于此，更不用说，用草率的力量来吸引人们的崇拜了。相反，他欣赏安静平和。对他而言，一小群有共鸣的听众要比喧闹的掌声更具吸引力。他总是伴随着一种能使人倾倒的细腻和十分真实的优雅。他惊异于自己的艺术火花和富于幻想的感性。我们更喜欢作为作曲家的肖邦，而不是作为钢琴家的他，尽管在这一点上没有几个人能比上他。他的音乐就是钢琴音乐，甚至最复杂的音乐类型。但是决不允许华丽的触键，就像许多演奏家在作品中常常诠释的。[16]

但必须指出的是，即便柏辽兹对某些演奏家有否定性的评价，他仍是李斯特的乐迷。例如，在 1836 年 5 月由埃拉德(Erard)发起的音乐会，其间李斯特演奏了贝多芬的“锤子”奏鸣曲，柏辽兹随后评论道：

> 他的巨大成功，以及他给每个人的令人眩晕印象，只能与他所创造的惊奇相比较。这种惊奇是他为有权成为其热情支持者的人而造的。[17]

柏辽兹在评论低音和键盘中间的旋律进行和自然音演奏“带有最不可想象的快速跳音”，暗示它们就好像“蒸汽机车在非常棒的低音提琴弓根上发出的声音”。[18]我们可以赞赏作曲家这种浪漫式的敏感以及他对李斯特艺术的支持，即使有时评论家和漫画家对这一重要事件加以过度刻画。丹坦(Dantan jeune)也对他进行了描绘，留下了非常令人惊异的肖像[图 8]。[19]他似乎对艺术家的双手所着迷，这无疑让人联想到蜘蛛。但是一眼望去给人以深刻印象的是演奏家过长的头发。我们知道他在这一年开始留长发，并从不会忽视这一新的舞台效果。但是丹坦在此表现演奏家的冲动却并不相称。同时他的钢琴消失在茂盛的短发之下的形象也如此。1839 年出版的《丹坦博物馆：画廊和速写附当时的名人传记和说明》(*The Musée Dantan: Galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque*)，给我们留下了文本注释：



图 8　让·皮耶尔·丹坦《李斯特漫画雕像"长发"》(1836 年)

> 第一眼看去，我们不知道是否能将眼前的男士或者这巨大蜘蛛称作"盲蛛"(faucheux)。但如果仔细观察，就会发现他后背的脊椎骨，而蜘蛛并不属于脊椎动物。况且头上的长发是昆虫永远都长不了的[……]。因此，这就是一个人。[20]

莱昂·埃斯屈迪耶(Léon Escudier)在其《回忆》(*Souvenirs*)中记录了李斯特在丹坦的工作室中第一次看到自己小雕像的反应。他抱怨说头发的尺寸太过夸张。埃斯屈迪耶解释说，李斯特离开后，丹坦对其作品加以修改，并给出了以下幽默的结论："这就是我们所得到的，考虑到让一个在剪子末端都带着灵魂的人，将头发修剪成四部分。"[21]

丹坦确实缩短了长发，但是在这样做的同时，展示出了一个细长的身体以及窄小的钢琴键盘。让人回想起 1828 年由罗勒和布兰切特公司(Roller & Blanchet)所造的立式钢琴，一种为中产阶级而设计的典型样式。[22]丹坦的新版作品原来由安德烈·梅耶(André Meyer)收藏，如今保存在巴黎的音乐

博物馆(Musee de la Musique)[23]。尽管这个作品改变了李斯特肖像的年表,但是却在很长一段时间内被忽视,甚至连一些最细致的评论家如 H. 罗伯特·科恩(H. Robert Cohen[24])和艾兰·沃克尔(Alan Walker[25])都没注意到[图 9]。这个作品的第三个版本,诞生在 1836 年底,但在后来才完成。作品中李斯特佩戴了一把剑,让人回想起在 1840 年布达佩斯国家剧院举行的纪念音乐会中的仪式[图 10]。[26]

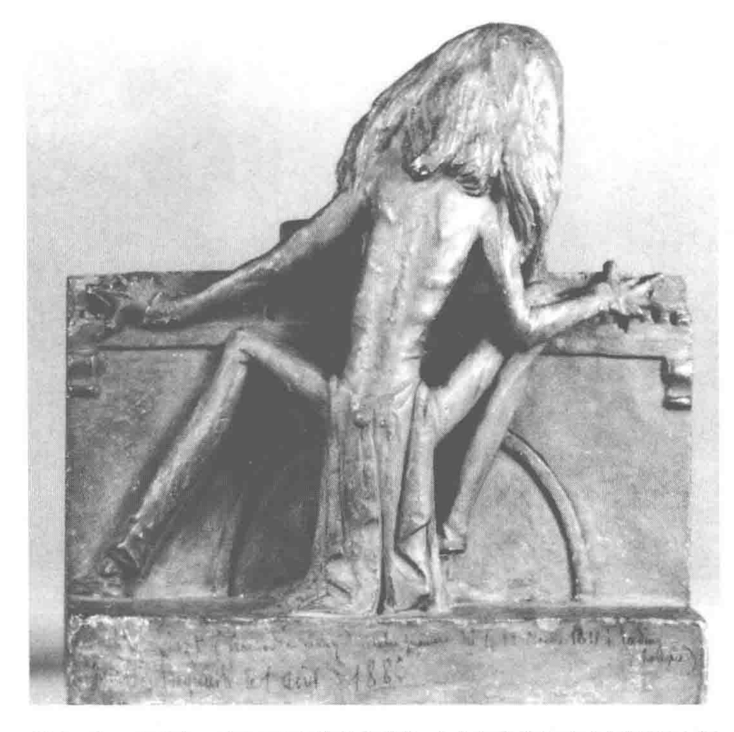


图 9　让·皮耶尔·丹坦《李斯特漫画雕像,坐在钢琴前背对观众》(1836 年)

在各种情况下,我们都注意到许多漫画家都展现出这个奇特的"蜘蛛身体",它也出现在乔治·桑的儿子莫里斯·桑(Maurice Sand)所绘的充满天真的作品中。这幅画可能作于 1837 年夏季,它也被收藏在音乐博物馆中[图 11]。[27]我们可以看到画中立式钢琴的样式与现在诺昂城(Nohant)的展品十分相似。



图 10　让·皮耶尔·丹坦《李斯特漫画雕像，坐在钢琴前背对观众，佩剑》(1840 年后)



图 11　莫里斯·桑《乔治·桑聆听李斯特演奏》(1837 年夏)

1837 和 1838 年，李斯特和肖邦经常被画。李斯特的形象被赋予古典美，让人联想到意大利文艺复兴作品中那种纯正的技法。雅伯·谢菲尔(Ary Scheffer，1795～1858)所作的肖像就是这些经典作品之一[图 12]。作品开始创作于 1837 年 3 月[28]，李斯特和塔尔贝格(Thalberg)之间著名的比赛前几天。它被称作“非常好的肖像，但有些做作”。[29] 马蒙泰尔(Marmontel)在其有关钢琴家的论著中提到“埃拉德夫人(Madame Erard)拥有一副很棒的年轻李斯特肖像画。这位匈牙利大师有着诗人拜伦般的风范。”[30] 这幅画像与保存在魏玛的相同吗？[31]



图 12　雅伯·谢菲尔《李斯特半身像》(1837 年)

李斯特是谢菲尔的朋友及追随者。在 1837 年 7 月发表在《巴黎音乐周刊杂志》(Revue et gazette musicale de Paris)的文章中[32]，李斯特谈及“谢菲尔笔触深深的诗意”。肖邦多次被曲解的体形，并非受到文艺复兴早期佛罗伦萨画派(Florentine Quattrocento)启发被轻易表现出来的。相反，我们将着眼于两幅都作于 1838 年的肖像。第一幅由德拉克洛瓦(Eugène Delacroix)所绘制[图 13]。最近在卢浮宫中纪念德拉克洛瓦 200 年的展览中，让人知晓了这幅作品中奇怪而被遗忘的故事，作品中人物形象是被拆开的。[33] 观看这幅作品时，我们并非站在钢琴家的个人肖像前，而是在乔治·桑聆听肖邦演奏的肖像前。可以确信，德拉克洛瓦在 1838 年 6 月开始创作这幅作品时曾与肖邦联络



图 13　欧仁·德拉克洛瓦《肖邦》(1838 年)

过。因为在9月初,他给友人让·皮埃尔特(Jean-Baptiste Pierret)写信,让他将订购的普利耶钢琴拿走,“这台琴是两个月前为肖邦先生搬来的”。[34]

保存在卢浮宫中的整个作品草图,展现出一位坐在立式钢琴前的男性以及坐在他身边聆听的一位女士[图14]。但是另一幅画,在阿尔费雷德·罗宝特(Alfred Robaut[35])1885年出版的论文中,展示出轻微的不同,显得更高而不是更宽。这里没有钢琴,乔治·桑似乎在站着而非坐着。这两幅画作似乎都没有完成。尽管它们没有被列入德拉克洛瓦的遗产名单中,但是一直保存在其画室中,直到他逝世。1873年阿道夫·莫劳(Adolphe Moreau)在其有关德拉克洛瓦的书中,陈述到这个油画作品已经“被切成两部分,形成两个明确的肖像”。但是想要知道,这种切割是否是德拉克洛瓦自己的行为,是康斯坦特·杜迪耶(Constant Dutilleux)的决定(他是画家、朋友和遗嘱执行人),还是杜迪耶后人的安排,这都是非常困难的事。乔治·桑的肖像1926年离开法国[36],并从1952年起一直在哥本哈根附近的Ordrupgaard艺术博物馆收藏[图15]。肖邦的部分则进入了钢琴家、音乐学家安东尼·马蒙泰尔(Antoine Marmontel[37])的收藏。他的儿子、也是钢琴教师,在1907年将画作捐赠给卢浮宫。肖邦略有扭曲的脸是出于德拉克洛瓦

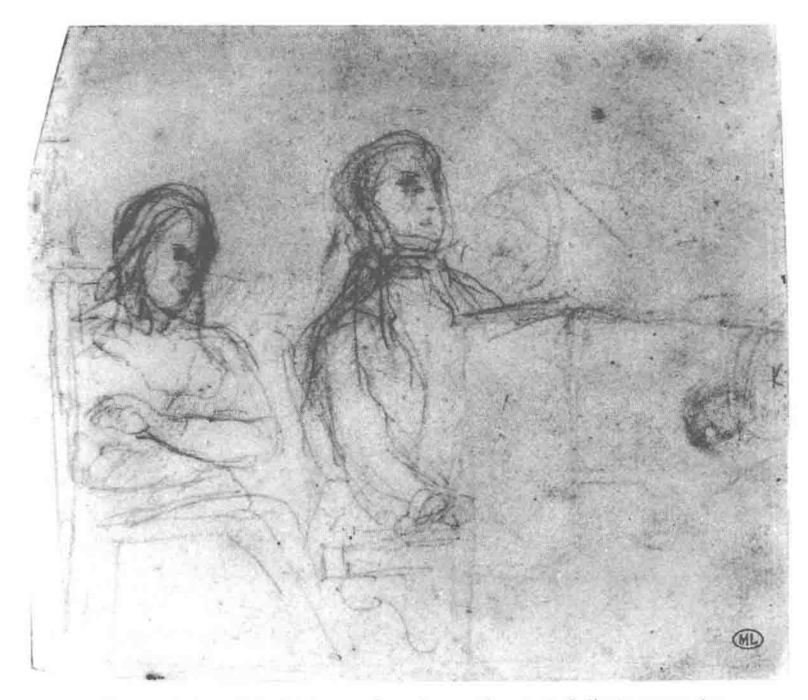


图14 欧仁·德拉克洛瓦《肖邦和乔治·桑双人肖像草图》(1838年)

的鲁本斯式画法，但是同样表现也出现在第一幅草图中，它现在也保存在卢浮宫，这幅作品更集中对肖邦面部的细致刻画[图 16]。



图 15　欧仁·德拉克洛瓦《乔治·桑》(1838 年)



图 16　欧仁·德拉克洛瓦《肖邦像草图》(1838 年)

将这幅作品与雅各布·格岑贝格尔(Jakob Götzenberger，1800～1866)的草图加以比较也很有趣。这幅作品标注的日期为"1838 年 10 月"，比德拉克洛瓦的素描晚几周，也由安德烈·梅耶收藏[图 17]。[38]格岑贝格尔生于海德堡，在德国担任多年的政府官员。在一次从巴黎到伦敦的旅行中，他随同画家彼得·科尼留斯(Peter Cornelius，1783～1867)一同旅行。正是这时他遇见了肖邦，并创作了一幅肖像画，画中肖邦坐在一台三角钢琴前。如果考虑到舒展的脸部线条延伸，让键盘和钢琴家的双手依稀可见，似乎像为普利耶公司而作。肖邦的画像并不很。在他去世后，有关其传奇也兴



图 17　雅各布·格岑贝格尔《肖邦在钢琴旁》(1838 年 10 月)

旺起来。杰奥菲列·科维亚特科夫斯基（Teofil Kwiatkowski，1809～1891）可能是其中最多产的艺术家之一，他扩展了肖邦的神秘性，尤其通过《巴黎兰伯特饭店的肖邦音乐会》（*A Concert by Chopin at the Hôtel Lambert*）［图 18］。



图 18　杰奥菲列·科维亚特科夫斯基《肖邦的波兰舞曲（巴黎兰伯特饭店的盛大舞会）》（1849～1860 年间）

李斯特看过科维亚特科夫斯基在肖邦逝世后创作的这些作品吗？李斯特 1852 年发表了有关肖邦的文本解读，这些作品受到它的启发了吗？当李斯特写作有关波罗涅兹舞曲的章节时，受到科维亚特科夫斯基启发了吗？他的文学暗喻与这幅绘画有着强烈的契合，其中引人注意的轻飘飘的氛围生成一种想象和叙事图景：[39]

> 听到肖邦的一些叙事曲时，似乎让我们听到与命运不平抗争的勇猛、大胆的男子在临近。在音程中，我们似乎看到由波兰舞曲带来的宏伟而华丽的音群。想象着她们穿着古老时代的装束：金色锦缎、天鹅绒般的、带有叶子装饰的缎子，斜纹的紫貂皮袖套［……］搭到肩膀上，佩戴着来自大马士革的剑，各种珠宝，红鞋上绣着红或金色，配着波浪文饰的腰带，［……］这些将他们从无色的过去背景中分离出来，被包围在华丽的波斯地毯中［……］。[40]

我们将以著名的绘画《钢琴旁的李斯特》（*Franz Liszt at the Piano*）结

束。作品作于 1840 年，由钢琴制造人康拉德·格拉夫（Conrad Graf，1782～1851）委约，由维也纳画家约瑟夫·丹豪瑟（Joseph Danhauser，1805～1845）绘制[图 19][41]。这幅意味着格拉夫名声和地位的画，题写着下面的字："格拉夫委约/回忆李斯特/丹豪瑟绘画 1840 年"。1840 年 5 月 13 日年《维也纳人报》（*Wiener Zeitung*）发表了一篇题为《丹豪瑟最新画像》（*Danhausers neuestes Bild*）的文章里，详细列举了许多创作细节，但是却没有提到格拉夫的乐器在绘画中被准确描绘，以及制造者的名字清晰可见。今天，这架特别型号的三角钢琴只留有一个原型（2787 号），保留在维也纳艺术史博物馆（Kunsthistorisches Museum）。[42] 当时，这位委约绘画作品[43]的著名制造商的工作室位于月光房子（Mondscheinhaus），在维也纳的维登区第 102 号。当时丹豪瑟的工作室也在这个建筑中。就像在阿尔勒（La Muette）拥有一个画廊的塞巴斯泰恩·埃拉德（Sébastien Erard）一样，格拉夫也是一位真正的艺术爱好者，同年他也委约丹豪瑟为自己绘制一幅肖像。[44]



图 19　约瑟夫·丹豪瑟《钢琴旁的李斯特》（1840 年）

尽管作品展现了一个私人居所，但更多是受到大师表演带给人的强烈冲击，着眼于刻画这位钢琴大师。放置于钢琴上，由维也纳雕刻家安东·迪特里希（Anton Dietrich，1799～1872）[45]所作的贝多芬半身像，其含义已远远超过崇拜。背景中暴风雨天空的巨大比例，似乎在强调一种让人恐怖的气氛。谱架上是李斯特的幻想曲和"葬礼进行曲 /死亡/ 英雄/ 贝多芬作"。丹

豪瑟创作了贝多芬遗容的脸模，之后送给李斯特一个复制品。演奏家的脚边是玛丽亚·达古(Marie d'Agoult)。在一堆摊开的乐谱中我们可以看到一张题写着“学生敬献/李斯特/卡尔·车尔尼”，他是李斯特的老师以及家族朋友。乔治·桑正坐在高高的扶手椅上抽着雪茄遐想着。她旁边是大仲马。后面是维克多·雨果、帕格尼尼、罗西尼。墙上挂着拜伦的肖像画[46]，他是李斯特最喜欢的作家之一。[47]圣女贞德的小雕像被轻轻盖着。它是在暗示所有艺术家出现在法国吗？是一首英雄主义和浪漫主义的叙事诗吗？它是在暗示大仲马的作品《圣女贞德》(*Jehanne la Pucelle*)？[48]还是指发表于1845年、李斯特为人声及中提琴而作的《火刑堆上的贞德》(*Jeanne d'Arc au Buchet*)在有关李斯特的许多视觉作品和关于肖邦的绘画中，这幅大型作品就像一种宣言，是关于大演奏家深厚友谊的稀有例证。它唤起了李斯特自称的“艺术家联盟”(reunion d'artistes)，将巴黎最杰出的思想联合起来，以一种“由于他们永远不会是完全的，这是因为玩笑、气魄、计划、灵魂都不会在可预知的时间触动人，即使是真正的艺术家也如此”。[49]在他1852年的《肖邦》的“晚会肖邦”(soirée Chopin)一章中正是这样描述的。当李斯特把初稿交给出版商约瑟夫·德·欧迪艮(Joseph d'Ortigue)时，约瑟夫对这一章能否出版表示怀疑。后来，1850年4月24日从魏玛的回信中，李斯特一种有趣的方式争辩道：“考虑到我的‘晚会肖邦’，我承认自己有些对它过奖了。它并不是新创造的，它曾在白朗峰大街以一种试图按我行我素的方式体现特性出现过两次。”[50]李斯特在10年前就曾描述了与丹豪瑟笔下相似的场景，其中海因里希·海涅、贾科莫·梅耶贝尔、阿道夫·诺里特(Adolphe Nourrit)、费迪南·希勒、欧仁·德拉克洛瓦和乔治·桑围绕在演奏钢琴的肖邦周围：

> 大家聚在钢琴边，光线照着几位令人尊敬的人物[……]陷入沙发的是乔治·桑，奇怪的注视着，优雅而节制。她将其热情天才投入晚会，只留下一些经过筛选的人，他们可以觉察到各种形式的艺术和文化之美。并且所有人已经认识到这位女士的上好天赋。魔力般的一瞥横在她面前。幽灵，似乎是他们凝视着看不见的灵魂，它们化身的理想让诗人和艺术家召唤成抒情诗或色彩远航[……]。[51]

这篇在丹豪瑟画完这幅画以及肖邦逝世后的文章，可能是一种无意识的替代物、是一种再利用、还是以追忆代替尊敬呢？它是李斯特式肖邦(*Lisztified Chopin*)的想象画吗？这幅画可以作为最近由让-雅各·艾格丁

格(Jean-Jacques Eigeldinger)完成这种复杂转换的证据，感谢由朱利安·芳提娜(Julian Fontan)对李斯特专文作非常棒的注释。[52]

注释：

① Hector Berlioz, *La critique musicale*. 1823～1863, ed. by H. Robert Cohen and Yves Gérard, vol. I: 1823～1834 (Paris: Buchet/Chastel, 1996) 1 (12 August 1823, "Correspondance: Polémique musicale", in *Le Corsaire*).

② Berlioz, *op. cit.*, 119－120 (15 December 1833, "Revue musicale. Concerts", in *Le rénovateur*).

③ Charles Nodier, *Trilby ou lutin d'Argail*(Paris: Ladvocat, 1822), 28－29.

④ Madame Auguste Boissier, *Liszt comme pédagogue* (Paris: H. Champin, 1923), 15.

⑤ A. Boissier, *op. cit.*

⑥ Hans Naef, *Portraits by Ingres: Images of an Epoch* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999), 344－345, no. 116.

⑦ *Les années romantiques: La peinture française de* 1815 *à* 1850, exhibition catalogue (Paris: Réunion des musées nationaux, 1996), 414, no. 135.

⑧ H. Robert Cohen, "The Musical World of Dantan *Jeune*: Subtle Distortions and Giants Reduced", *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*. Ed. By Peter Bloom (Stuyvesant, N. Y. Pendragon Press, 1987), 145.

⑨ Philippe Sorel, *Dantan jeune: Caricatures et portraits de la société romantique*, exhibition catalogue, Maison de Balzac, Paris (Paris: Musées, 1989), 129, no. 102.

⑩ *Chopin*, exhibition catalogue, Paris, Trianon du parc de Bagatelle (Paris: Délégation *à* l'action artistique de la ville de Paris/ Société Chopin, 1983), 25, no. 47 and 48.

⑪ Franz Liszt, *Chopin* (Paris, 1852). Reprint of the edition by Alfred Cortot with an introduction by J. G. Prodhomme, 1950 (Paris: Buchet/ Chastel, 1977), 182.

⑫ See also Heinrich Heine, *Oeuvres Complétes: De tout un peu* (Paris: Michel lévy, 1890), 306.

⑬ George Sand, "Histoire de ma vie", *Oeuvres autobiographiques*, ed. By Georges Lubin (Paris: Gallimard, La Pléiade, 1971), vol. II, 441.

⑭ F. Liszt, *op. cit.*, pp. 146－147.

⑮ Jean-Jacques Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin* (Paris: Fayard, 2000), 123; and 192.

⑯ Hector Berlioz, *Critique musicale*. 1823－1863. vol. III: 1837－1838, ed. By Yves Gérard (Paris: Buchet/Chastel, 2001), 154.

⑰ Hector Berlioz, *Critique musicale*. 1823－1863. Vol. III: 1835－1836, ed. By Yves Gérard (Paris: Buchet/Chastel, 1998), 472.

⑱ Hector Berlioz, ibid., p. 472.

⑲ Ph. Sorel, op. cit., 129, no. 102.

⑳ *Musée Dantan: Galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque* (Paris: Delloye, 1839), 116.

㉑ Léon Escudier, *Littérature musicale: Mes souvenirs* (Paris: E. Dentu, 1863), 341.

㉒ Michéle Ré billon-Maurin, " Jean Roller, portraitiste, et la manufacture de piano Roller &

Blanchet", *Musiaue-Images-Instruments* I (1995), 119.

㉓ Inv. E. 986. 1. 9. See *Musée de la Musique*: *Guide* (Paris: Cité de la musique/Réunion des musées nationaux, 1997), 154.

㉔ H. R. Cohen, 1987, *op. cit.*, 145.

㉕ Alan Walker, *Franz Liszt* (Paris: Fayard, 1989), vol. I, 237, note.

㉖ Ernst Burger, *Franz Liszt*: *Chronique biographique en images et en documents* (Paris: Fayard, 1988), 122.

㉗ See François Lesure, *Collection musicale André Meyer* (Abbeville: Paillard, 1973), vol. II, 145.

㉘ Jacques Vier, *La comtesse d'Agoult et son temps* (Paris: Armand Colin, 1955 - 1966), vol. I, 258.

㉙ Antoine Etex, *Ary Scheffer*: *Etude de sa vie et de ses ouvrages* (Paris: A. lévy fils, 1859), no. 44.

㉚ Antoine Marmontel, *les pianistes célèbres*: *Silhouettes et médaillons* (Paris: Henri Heugel, 1878), 310.

㉛ *Liszt et le romantisme français*, exhibition catalogue, Paris, Musée Renan-Scheffer (Paris: Paris-Musées, 1986)22, no. 23.

㉜ Franz Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique* (Paris: Le Castor Astral, 1991), preface by Rémy Stricker, 37.

㉝ Vincent Pomarède, *Le tableau du mois n°48. Frédéric Chopin et George Sand par Eugène Delacroix. Deux portraits réunis à l'occasion du bicentenaire de Delacroix*, exhibition at Paris, Musée du Louvre, May 1998.

㉞ 很明显这两幅绘画中使用了这种钢琴。

㉟ Alfred Robaut, *L'œuvre complet de Eugène Delacroix*, *peintures*, *gravures*, *lithographies* (Paris, 1885), no. 665.

㊱ 它原属于 Mme Desavary (Robaut), 是 Dutilleux 的女儿。在 1887 - 1908 年间它被 Chéramy 收藏,后又被 Georges Viau 收藏。

㊲ Auction Dutilleux (26 March 1874), no. 7.

㊳ F. Lesure, *op. cit.*, 93, plate 85.

㊴ *Chopin*, 1983, op. cit., 36, no. 113.

㊵ F. Liszt, *op. cit.*, p. 96.

㊶ Martha Novak Clinkscale, *Makers of the Piano*, *1700 — 1820* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 126 - 129.

㊷ See Deborah Wythe, "The Pianos of Conrad Graf", *Early Music* XII/4 (November 1984), 446 - 460.

㊸ Alois Trost, "Liszt am Klavier", *Die graphischen Künste*, 28(1905), 78.

㊹ D. Wythe, *op. cit.*, 446, reprod. Preserved in Vienna.

㊺ He sculpted also a bust of Danhauser in 1845.

㊻ Fiona MacCarthy, *Byron*: *Life and Legend* (New York: Farra, Straus & Giroux, 2002), reprod. No. 23.

㊼ Danièet Pistone, "Byron et ses musiciens", *Romantisme*: *Revue de la Société des Etudes roman-*

tiques 7 (1974), 90.

㊽ Paris: Magen et Common, 1842.

㊾ F. Liszt, *op. cit.*, 153.

㊿ F. Liszt, *op. cit.*, introduction by Jacques-Gabriel Prod'homme, 42-43.

51 F. Liszt, *op. cit.*, 157-163.

52 J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, 263.

18与19世纪奥斯曼-土耳其宫廷诗歌与音乐资料中的女性化的男职业音乐家

作者：杜里特·克勒比[1]
翻译：杨 晓
校译：李 玫
审校：洛 秦

译自：

Dorit Klebe, " Effeminate Professional Musicians in Sources of Ottoman-Turkish Court Poetry and Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries", *Music in Art* XXX/1－2(2005), 97－116.

在大约16世纪，奥斯曼-土耳其的早期图像资料中，青年男子常被描绘为身着女装跳舞、唱歌或弹琴。在当时的文献记载中，常用"*motrib*"(*mutrib*)①这个词来指称他们。这个集合名词可以统称歌者与乐器演奏者②，又可以对二者用不同的术语分别指称。到了17世纪，他们大多被称为"*rakkas*"③并偶尔被称为"*çengî*"，虽然"*çengî*"这个词也被用来称谓那些女性乐奴。从大概18世纪起，"*kûçek*"(*köçek*)与"*tavşan*"这两个词语也被采用，尽管舞蹈学家梅廷·安德(Metin And)所使用的"*köçek*"这个词，早在16世纪就已经出现。④18、19世纪受过良好教育的欧洲旅行家们⑤，将"*rakkas*"称为"舞蹈男孩"、"少年舞者"或"*tanzknaben*"，有时候也会保留其本文化的自称方式。

（1） 作者信息：柏林艺术学院。

通过对图像与文献资料的检视以及对各种术语的诠释,(学界的讨论)均牵涉到女性化男职业音乐家们的诸种职能,尤其是他们的表演实践,不过迄今为止的研究仍处于初级阶段。除了对相关图像与文献资料的诠释,在这篇文章中,我尤其要列举宫廷诗歌与音乐的种种例证,为大约 1700 到 1850 年间职业少年音乐家们(1)的音乐舞蹈表演提供若干细节情况。一方面歌词证实了图像与文献所呈现的信息;另一方面,歌词也揭示出此种音乐实践一些不为人知的种种细节。在这将近 150 年的时间中,我们还可以观察到一些特殊的音乐风格,这些风格有可能与"舞蹈男孩"具有某种联系。1839 年"重组改革"(*tanzimat* reforms)之后,奥斯曼帝国的文化生活经历了根本性变革,上述表演实践也随之渐渐消逝。

民族志与历史

因其特有的举止习性和穿着打扮,*Rakkas*, *köçek*, 和 *tavşan*——君士坦丁堡/伊斯坦布尔奥斯曼-土耳其宫廷内外的职业音乐家们——被视为一群"女性化"的人[7];他们大多是 10~18 岁尚未留须的青年男子,穿着如女性一般。考察其语义源起,上述术语与动物界的关系显而易见。土耳其语"*rakkas*"[8] 是对阿拉伯语词"*raqqāṣ*"(رقاص,舞者)的改写,最初源于动词"*raqaṣa*"。意思是"舞蹈"或"走碎步"[9],与马的步伐有关,或者用于形容一个人疾走如骆驼或马。[10] 土耳其语"*Köçek*"是对波斯语"*kuček*"(کوچک,小的)的改写,用以表述多种动物尤其是骆驼的幼崽[11]。舞蹈学者梅廷·安德曾这样描述过 *köçek* 的独舞或群舞表演:

> 他们的舞步由多种形式组成,例如从容的舞步、与拍手或弹指相配的短碎步、慢速移动、挑逗性的姿态,有时候会表演些翻筋斗、摔跤,旋转以及其他类似的游戏或模仿。[12]

"*Tavşan*" (طاوشان)在土耳其语中意为"野兔"(或"兔子"),这个词汇也用来指称那些可能没有居住在宫廷内廷,来自乡村且居于宫闱之外市井行会的音乐家们。梅廷·安德观察到"*tavşan*"舞者与兔子的运动之间的相似性:

(1) 译者注:即前面所说的"舞蹈男孩"。

他们常常做鬼脸，扭曲面目，轻步并跳跃，在“*tavşan raksı* ”舞蹈中如兔子般运动其面部的肌肉与皮肤。[13]

据瑟弥尔·德米尔斯帕赫(Cemil Demirsipahi)的描述，*tavşan* 舞者和 *köçek* 舞者在着装特点上明显不同。*Rakkas* 和 *köçek* 舞者身着以金银锦缎制成的奢华的服装[见图 12 与例 1]，带着长发，脸部和手部都化了妆并喷洒上香水，而 *tavşan* 舞者的特点是身着宽松的 *şalvar*(即长裤)，因此这些舞者也被称作 *şalvarlıköçekleri*[见图 13]。希腊语“*yamakés*”[15]也意为“兔子”[16]，主要用来指那些从希腊爱琴海群岛到君士坦丁堡/伊斯坦布尔来的青年男子。更进一步的意思就是用来指称“舞蹈男孩”：*iç oğlanı* (ایچ اوغلانی，*iç* = 内部，在此特指苏丹宫廷的内廷部分；*oğlan* = 男孩)是个复合术语，在土耳其语中特指服侍于宫廷内廷部分(*saray enderûn*)、受过培训的年轻男性。他们中有的人也是乐奴，作为歌者、舞者与乐器演奏者。*Çengî*(چنگی)[17]这个词语既用来指称舞蹈男孩也用来指称女性舞者[18][见图 3 和 11]。*Oyuncu*(او يو نجو)在土耳其语中是指舞者或演员，在 19 世纪尤其是指那些参与民间戏剧 *orta oyunu* 表演的人，他们在表演中常常模仿 *köçek* 和 *tavşan*。

Rakkas，*köçek*，和 *tavşan* 具有各种职能：他们的主要职责是以舞蹈、演奏、歌唱以及杂要来娱乐苏丹与宫廷显贵。17 世纪中叶，在沃伊切赫(Wojciech，阿尔伯图斯[Albertus])的波波维斯基(Bobovsky，1610～1675)的记录中详细描述了他们音乐表演的各种细节。波波维斯基生于西班牙西北部的加利西亚省(Galicia[L'viv])，作为一名战俘到了奥斯曼-土耳其宫廷。在接受宫廷学堂的培训之后，他成为一名歌手和音乐家，并作为音乐奴隶服侍苏丹。

如同宫廷学校(*enderûn*)的学徒们常做的那样，他改信了伊斯兰教并取名 Ali Ufkî(=心灵最后的赛场)，源自阿拉伯词汇 *ufuk* (افق) = 范围(horizon)。在他关于苏丹王宫内廷(serai enderum)的描述中，提到 *rakkas* 在表演时演奏的三种打击乐器。他写道：

rakkas，一边训练舞蹈[……]一边进行乐器培训，以使得他们可以在舞蹈的同时击奏他们的小鼓或铜鼓(kettledrums)或响板(castanets)(在土耳其叫做“dâire”、“çağana”和“çelpara”)。[20]

基本上，我们发现这些乐器也都在 *köçek* 舞者的表演中使用。*Dâire*(阿

拉伯语，*dā'ira* = 圆圈）是个古代术语，用来称谓一种单头圆形小鼓，这种鼓有时会在鼓架上附带一个像小铙钹一样叮当作响的响器叫做"*zil*"。[21] *çağana*（源自波斯语的词汇）是一种用金属或金属和木头混合制作的叉式弹簧装置，在其底端安装了一对钹（cymbals，金属响板）。[22] Ali Ufkî 所说的 *çağana* 是否就如上所述，抑或如 17 世纪（的绘画）所描绘的那样，*çağana* 和画中舞蹈男孩所用的 *çegane* 一样，是由三副置于木条上的铜钹（亦即铃铛树，bell tree）构成，这些都还是需要质疑的问题[见图 5]。[23] *çelpara* 与梅廷・安德提到的 *çârpâra*（波斯语 = 四套）相似，由两对木质拍板构成，舞者在舞蹈时左右手各持一对并击奏，在某种程度上类似于响板[24]（见图 1,2,4,6,7,8,11,12,13）。18 世纪以来，木条被铜钹代替，称为 *parmak zili*（土耳其语 = 手指小钹），由铜或铁制成[见图 13]。[25]

舞蹈男孩也在 *ince sâz*（一种声音柔美的乐器）的伴奏下表演声乐，这种合奏形式非常适合室内音乐表演，根据不同的表演场景会启用不同的乐器组合[见图 14]。[26] 18 世纪晚期的细密画（miniature），展现了一种典型的由歌手、提琴手（*kemençe rumî*）以及弹拨乐手（*lavta*）组成的合奏场面。这种合奏形式有可能源自希腊诸岛，由歌唱/舞蹈男孩传播而来。

除了以音乐娱乐主人之外，在战争期间，这些少年音乐家或舞者还要随着他们的主人参加战斗，他们中不少人会成为其主人的情人。波波维斯基将这种苏丹、侍从与官员之间的男色关系描述为"该诅咒的激情"（vermaledeite Liebespassion），他写道：

> 主人自己深陷对男侍的情爱之中。实际上男侍以这种轻率的、在某种意义上相当可耻的方式将自己出卖给雇主成为所谓奴隶，他们是以这种方式使自己成为主人们的心腹。[27]

此外，波波维斯基还描述了苏丹穆拉德四世（1623～1640 在位）的三位情人，其中一位即是乐奴 Kuloğlu，他写道：

> 但另一位名叫 Kuloğlu，一名来自君士坦丁堡或其他地方的音乐男侍，之后他成为苏丹穆拉德四世的音乐家和心腹。[28]

18 和 19 世纪的欧洲旅行家也曾记录并指责过这种有违宗教道德且堕落的生活方式。[29] 此文只能简要地提及宫廷生活的另一面，要对其进行准确的说明是相当困难的，在宫廷中隐秘的同性之间实际上存在着各种形式的

男色关系。伊斯兰教的正统观念认为，这些关系是堕落的，应该将其视为异端被谴责和打击。

我们可以想象，舞蹈男孩在外形、行为和表演实践等等重要方面均是在效仿女性音乐家，即 *cariye*(=少女奴隶)。这些女孩生活并受训于后宫(阿拉伯语，*arim*，即某种程度的禁地)，也就是苏丹宫廷中女性的居所。然而就这个话题的资料非常稀有。伊斯兰教主张性别隔离，记录者们不可能被允许进入苏丹宫廷的女性居所，因此当时几乎所有的记录都是关于男性间的性关系。问题是，画家们为何能获得允许进入，后宫怎么能一直为他们开放着。一份 16 世纪的文献显示，室内的饮酒聚会总是伴以音乐[见图 9]，年轻男子身着女装，与之相似，少女们却偶尔男性装扮，18 世纪早期也有少量图像证据呈现出其时女性乐奴的歌舞行为[见图 10、11]。在图 11 中，女性乐奴身体、手臂与拍板的姿态清晰可见，与 *köçek* 的表演颇为类似[见图 4]。

在 18 世纪的苏丹后宫中，留下了一些极其珍贵的资料，这些资料是玛丽·沃特利·蒙泰古夫人(Mary Wortley Montague，1689～1762)的书信。[30] 1716～1717 年，她居留在君士坦丁堡/伊斯坦布尔，在这段被称为土耳其“郁金香时代”的岁月中，她曾参与过后宫的歌舞表演。在其中一份关于舞蹈女孩儿们的书信中，她描写道：

> 四个女孩立刻开始边弹边唱，用一种介于琉特琴与六弦琴(guitar)之间的乐器奏出温柔的曲调，而其他女子则开始轮番舞蹈。这种舞蹈与我之前看到的大相径庭。没有什么能比这更加工巧至极，更适用于表达“某种思想”。旋转如此温柔！身姿如此缠绵！眼神充满渴望与犹豫！向后俯仰之间技艺如此纯熟，我可以肯定，世上最冷漠最死板的人也不会在看到她们时不想和她们搭讪[31]。

另一位(后宫音乐生活的)女性观察者是利·拉·哈尼姆(Ley la Hanim，1850～1936)，作为苏丹主治医师(*hekim*)的女儿，她就住在后宫中。她所描述的是 19 世纪后半叶后宫中女性音乐家们组成的军乐队，她们身着军队男性制服表演女性的 *köçek* 和 *tavşan*。

只有那些具有顶级才华的年轻舞者才能住在苏丹的内廷，经过宫廷学校的培训后，他们被选来为苏丹侍奉娱乐。他们中的一些也为住在土耳其大官邸(*konak*)或博斯普鲁斯海峡(Bosporus)的海滨住宅(*yalı*)中的管家或官员们服务[见图 12]。舞蹈男孩们从不同的地方作为战俘或奴隶来到苏丹宫廷，也有一些舞蹈男孩直接来自于招募(*devşirme*)苏丹禁卫军的过程

中。他们大多出生于基督教徒家庭，14到18世纪早期从奥斯曼-土耳其各省——主要是巴尔干半岛（除了希腊[34]）的斯拉夫人聚居区——来到君士坦丁堡，在精锐的禁卫军团（*Yeniçeri*）中服役。大多数的舞蹈男孩则住在苏丹宫廷之外，以行会艺人的身份进行商业表演，即所谓*kol*。在17世纪中叶，埃夫利亚·切勒比（Evliya Çelebî，1611？～1682?）在他的著作《旅行之书》（*Seyahatnâme*）中报道过，（行会中）有超过3000名艺人，根据其职业、宗教和族群关系被分成不同部分（派别）。他们中的大多数都属于亚美尼亚人、希腊人和犹太人，少数是吉卜赛人。[35]这些艺人在各种节日庆典场合进行表演，例如苏丹孩子的出生庆典，王子的割礼盛会[见图1]，公主们（苏丹的姐妹们）的婚礼，庆祝战争胜利的庆典，以及其他各种帝国庆典仪式[见图6、7、8]。他们的舞蹈被介绍给外交使节和其他访问奥斯曼-土耳其宫廷的显贵们，也在行会大游行中表演。

据埃夫利亚·切勒比记载，舞蹈男孩也常在博斯普鲁斯海峡沿岸的客栈、酒馆和咖啡室进行表演[见图14]。在19世纪初，旅行者雅各布·萨洛蒙·巴托尔迪（Jacob Salomon Bartholdy，1779～1825）在记录中，记载约600名在这些地方表演的*köçek*舞蹈男孩。他写道：

> 君士坦丁堡培拉区（Pera）和加拉太（Galata）的客栈酒馆和咖啡馆聚集着卖艺谋生的舞者，他们逗得那些土耳其人很是开心，并因此能够激起观赏者的激情，令所有人心满意足。这些男孩年龄大多在10到18岁之间，身着极其美丽的、色彩缤纷的盛装，留着长长的头发，而他们的土耳其情人则随意地拨弄着舞者飘逸的长发……[36]

“女性化的”这个词在土耳其语中是“*muhannes*”（مخنث），这个词具有某种轻蔑的含义，比如“怯懦的”、“吝啬的”、“卑鄙的”或者是“恶劣的”[37]等，用来指称那些在一般民众看来社会地位底下且被人看不起的舞蹈男孩。另一方面，“*muhannes*”这个词——在土耳其语中并没有被用来特指与音乐相关的娱乐——源于阿拉伯语“*muḥannaṯ*”（مخنث，雌雄同体），[38]这个术语从17世纪开始在阿拉伯-伊斯兰国家用来指那些具有女性气质的男性职业音乐家（其复数形式为“*muḥannaṯūn*”）。因为奥斯曼帝国“舞蹈男孩”的表演传统在流行程度上呈下降趋势，尤其在君士坦丁堡/伊斯坦布尔苏丹的精锐军队中，在苏丹阿卜杜拉·迈吉德一世执政期间（1832～1861在世；1839～1861在位），1857年曾明令禁止这种表演，尽管禁卫军制度已经在1826年终结，大多数的舞蹈男孩已经在此之前就逃离了土耳其。[40]在当下的城乡音乐

表演中,我们仍可以见到舞蹈男孩表演传统的残留。那些女子气的男性歌者会参加一种属于城市轻古典音乐风格的 *sanat müziği* 的表演。在一些农村地区,*köçek* 舞者仍然会参加诸如婚礼期间的表演,但是某些特殊传统的乡村 *köçek* 歌曲曲目不会在此上演。[41]

诗歌文献资料,诗歌(*ŞIIR*)中的舞蹈男孩

因其美丽、技艺、风情的举止及优雅的姿态,诗歌中常有对舞者/歌者/演奏家的女子气男孩们的赞美。*Şarkı* 是一种普遍的诗歌形式——是 *Şiir* 的一种风格,这种诗歌风格应该是可以被歌唱的,它部分源于宫廷和民间的诗作。[42]有早期证据表明内迪姆(Nedîm,约 1681～1730)创作了赞美诗 *şarkı* ,他是土耳其郁金香时代(*Lâle Devri*)的人,这个时代在艺术与科学上都尤显辉煌[图 6、7、8、9、10、12 和 13 都是这个时代的作品]。这种诗由五个诗节构成,每一节有四行,以下图示说明其基本的结构特点和尾韵:

1. 诗节:a / R(a) / a / R(a)　　R(a) =重复全句。
2. 诗节:b / b / b / R(a)
3. 诗节:c / c / c / R(a)
4. 诗节:d / d / d / R(a)
5. 诗节:e / e / e / R(a)

例 1　诗歌《美丽的 *Çârpâre* 舞者》(*The Beautiful Çârpâre Dancer*)内迪姆[米德里斯·艾哈迈德·阿凡提(Müderris Ahmed Efendi)]创作。[43]

Today a beautiful boy has pierced my heart with his *çârpâre*

He has rosy cheeks, wears a rose-colored gown out of violet, flickering silk

He has two beauty spots, a silver-colored neck, a sun-like countenance

He has rosy cheeks, wears a rose-colored gown out of violet, flickering silk

Around his head he has wound a turban ornamented with a pattern of young man's eyebrow

He might have applied make up and fragrant essences to his eyebrows

In my estimation he just had reached his fifteenth year

He has rosy cheeks, wears a rose-colored gown out of violet, flickering silk

He is an adornment of the bay windows, a jewel of all embraces

Scarcely a year might have passed since his nurse left his side

My beloved, my heart's delight, fortune of my life

He has rosy cheeks, wears a rose-colored gown out of violet, flickering silk

His gracefulness, his affected dance style, his smile, all without compare

Beauty spots are scattered about his neck, his eyes are extremely fair

Golden blond hair locks, silver colored neck, thin thread-like lovelocks, slender waisted

He has rosy cheeks, wears a rose-colored gown out of violet, flickering silk

Nothing I will say about his face equal to a fairy's, his eyes having the glance of a hangman's cruelty

Nor would I tell anything about Nedîm's lovesickness and grief

But no one could bar me to talk about his shape, his attitude; his name however, I never would betray

He has rosy cheeks, wears a rose-colored gown out of violet, flickering silk[44]

سینه‌می دلدی بو کون بر آفت چارپاره‌لی
كل يكاقلی كلكلی كرّا كه‌لی مور خاره‌لی
چفته بكلی سیم كردنلی كنش رخساره‌لی
كل يكاقلی كلكلی كرّا كه‌لی مور خاره‌لی

بر جوان قاشی صاریق صارمش افندم باشنه
سرمه چكمش عطر شاهیلر سورنمش قاشنه
شمدی كیرمش داخی تخمینمده اون بش یاشنه
كل يكاقلی كلكلی كرّا كه‌لی مور خاره‌لی

شهنشینلر زینتی آغوشلر پیرایه‌سی
داخی بر ییللر یانندن آیریلالی دایه‌سی
سودیكم كوكلم سروری عمریمك سرمایه‌سی
كل يكاقلی كلكلی كرّا كه‌لی مور خاره‌لی

شیوه‌سی نازی اداسی خنده‌سی پك بی بدل
كردنی پوسكرمه بكلی كوزلری غایت كوزل
صیرمه كاكل سیم كردن زلف تل تل اینجه
كل يكاقلی كلكلی كرّا كه‌لی مور خاره‌لی

اول پری رویك جفای چشم جلّادین دیمم
درد عشقیله ندیمك آه و فریادین دیمم
طرز و طورین سویلسم مانع دكل آدین دیمنم
كل يكاقلی كلكلی كرّا كه‌لی مور خاره‌لی

参考译文：

美丽的少年，以他 *Çârpâre* 的美貌舞姿打动了我的心房

玫瑰色的双颊，玫瑰色的华服，紫罗兰的丝缎摇曳生姿

那两颗美痣，那镀银似的脖颈，如阳光般的神情

玫瑰色的双颊，玫瑰色的华服，紫罗兰的丝缎摇曳生姿

他的头上，长巾卷绕，和着一对青春男子的长眉
他也许精心打扮，眉上芳香淡抹
若我看来，他也就十五芳龄
玫瑰色的双颊，玫瑰色的华服，紫罗兰的丝缎摇曳生姿

他是凸窗的美饰，是所有怀抱中的珠宝
他的乳母别他恐才一年
我的挚爱，我的欢乐，我生命的珍宝
玫瑰色的双颊，玫瑰色的华服，紫罗兰的丝缎摇曳生姿，

他那优雅、动人心魄的舞姿，他的微笑，所有这一切无与伦比
美痣洒落脖颈，他的眼波如此魅惑
缕缕金丝，银色脖颈，纤卷美发，纤细腰肢
玫瑰色的双颊，玫瑰色的华服，紫罗兰的丝缎摇曳生姿

我无法描摹他仙子般的脸庞，眼波流转的一瞥如刽子手般冷酷
我无法叙说内迪姆的相思与哀愁
但无人可以阻止我谈起他的姿容，他的举止；不过，我绝不吐露他的名字
玫瑰色的双颊，玫瑰色的华服，紫罗兰的丝缎摇曳生姿

诗歌语言中的传统主题与隐喻

典雅的 *şarkı* 诗歌的语言，与前几个世纪的 *divân* 诗歌相比，大多已从波斯主义(Persicisms)中解放出来，[45]不过这种诗歌仍颇为高深，难为一般人所理解。其语言蕴含的一系列隐喻和传统主题，可以从尘俗的感官和宗教神秘的超验两个层面上同时做出诠释。这两个层次间彼此互动作用，多数诗人会运用这种语言的模糊性以获得某种刻意的效果。这种摆动于两者之间的模糊性质是长久呈现在诗作中的。甚至诗歌的自由演绎也难以表现各种象征的“最终的、交织闪烁的素材”(das fein verflochten-glitzernde Gewebe)，正如东方学者安玛丽·舒密尔(Annemarie Schimmel)所注意到的：

但仅仅是“发乳光的(opalizing)”[……]这个词已经给西方人带来了诸多误解，因为没有任何一种翻译可以传达出隐匿于诗行或诗节中每一个词语后面，微妙交织的华丽素材所构成的各种象征。只有[弗里

德里希(Friedrich)]吕克特(Rückert)才能真正懂得这些诗歌的精神……[46]

为了更好地理解这些诗歌语言,我们将对其中某些诗化的隐喻进行诠释,并将它们置于更广阔的语境中。[47] *āfet*(آفت,即美丽的男子)神圣而又俗尘的美貌,其双重性透过理想之美与装饰性的元素被呈现出来[例 1,第 1 行];*gül*(كل,玫瑰)象征着无以计数的各种美丽,尤其联系到爱人的脸庞,*gülyañaqlı* (كل يكلقلى,玫瑰般的双颊)是指外表;*gül gülī*(كل كلى,玫瑰红)[例 1,第 2、4 行;例 4,第 1 行]。在 *gül* 语境中有一种更深的隐喻是 *gonca*(玫瑰花蕾)[例 6,第 1 行]。在波斯-土耳其的神秘信仰中,玫瑰花(*gül*)与夜莺(*bülbül*)一起,是表述"永恒/永生"这个核心主题,也是对于神圣的美貌和荣耀的最合适表达。[48] *Zülf*(زلف,悬垂的头发)以金色[49]、丝般柔滑以及令人愉悦的香味来称颂[例 1,第 15 行;例 3,第 1 行],在神秘主义的经验中,它象征着神圣现实中的装饰现象[50] 在描述形容 *göz*(كوز,眼睛)和 *qaš*(قاش,眉毛)[如例 1,第 6 行、第 14 行]的美时,常常会用小羚羊(*ceylân*)的形象[例 5,第 4 行、第 6 行]。此外,尤其会通过一种理想形象的方式来赞美眉毛。眉毛被形容为"弯弓"(*kemân*),并形容成"眉似弯弓"(*kaşı kemân*)这样的表达方式 [例 6,第 5 行]。诗中还常常将眉毛比拟为一种衣服的纹样:*ǧivān qašı* (جوان قاشى,年轻男子的眉)[例 1,第 5 行]。

歌词(*GÜFTE*)资料中舞蹈男孩的表演实践[51]

在有些歌词中——尤其在具有歌唱风格的*şarkı* 中——描述了舞蹈男孩表演实践的种种细节。18 世纪的歌手与诗人穆斯塔法·卡乌斯(Tanbûrî Mustafa Çavuş)[52],几乎与内迪姆同一时代,在他的诗歌 *güfte* 中称颂 *rakkas* 时用了如下诗句:

例 2

Böyle rakkas ne demeli. . .	哦,这 *rakkas* 舞者,叫我如何形容他……
Beste şarkı okudukça	每当他唱着 *beste* 和*Şarkı* 时,
Çarpareden gitmez eli[53]	总是伴着 *çârpâre* 的击节

这些歌词,透露出舞蹈男孩音乐实践方式的一些新的资料,亦即当他们歌唱 *beste* 和 *şarkı* [54]这两种歌谣时总是自己击节伴奏。这种歌唱中的节奏

型伴奏方式常用于宫廷音乐，其基本节奏型及其不同的变体节奏模型交互配合伴以歌唱。除了用 *çârpâre* 这种（节奏伴奏）形式之外，也会使用 *dâire* 为歌唱做旋律或节奏型的伴奏。穆斯塔法·卡乌斯在一首歌词中写道：

例 3

Dök zülfünü meydâne gel...	让你悬垂的长发飞旋在舞池……
Al dâireni hengâme gel...	带着你的 *dâire*，在人海中劲舞……

在 18 与 19 世纪之交，*şarkı* 进入再次发展期，很多宫廷作曲家乃至苏丹都开始以这种声乐样式进行创作。关于舞蹈男孩（*oyuncu*），克尔曼尼（Kemanı Rizâ Efendi，1780～1852）在其歌词中给出了更多的细节[例 4]。我们可以推测 *oyuncu* 这个术语就是对 *köçek* 和 *tavşan* 这两个术语的代替，（因为）1826 年多数舞蹈男孩逃到乡村之后，1857 年他们的表演曾被明令禁止。

例 4

Seyret oyuncu ol şûh-u gülfemi	噢，看这舞者，玫瑰色是如此的妩媚
Râmeder perendesiyle âlemi...	他满身热汗的舞蹈令观众折服…
Rakseder，şarkı okur，âgaz ile	音乐一响起，他就开始舞着，唱着 *Şarkı*
Ya perende atmasi hoş sâz ile...[56]	看他热汗淋漓地随着悦耳的乐声……

音乐资料，特殊风格的呈现

在宫廷庆祝活动中，音乐具有非常重要的地位[如图例 1、6、7 和 8]，但同时期的资料，如音乐专著或对音乐的观察描述，对于伴随舞蹈的音乐风格和曲目都只有极其稀有的信息。另外，舞者自己曾是音乐家。关于乐器的描述则指向音乐表演中各种有可能关涉到的领域，例如特殊的兄弟会祭典与庆典音乐，世俗音乐乃至军乐。

室内表演以及宫廷内廷的表演多伴以 *ince saz* 合奏，这种合奏由声音柔美的乐器组成，其中所演奏的器乐曲属于宗教仪式音乐，同时又是一种世俗的成套的表演。如同传统宫廷音乐中的 *fastl*。在宫廷之外的户外典礼中，所使用的伴奏乐队多由声音宏大的乐器组成，例如唢呐（*zurna*），大多属于 *mehter*，禁卫军的军乐队[如图 6、7、8]。

在 1700 年到约 1850 年期间，*köçek* 和 *tavşan* 与特殊的音乐形式 *köçekçe* 和 *tavşan*ca 相关联（以 *köçek* 和 *tavşan* 的方式）。*köçekçe* 和 *tavşan*ca 是声

乐—器乐作品，其表演形式可能是循环式的（cyclic）（*köçekçe takımı*[57]，*tavşanca takımı*[58]）。据推测，*köçekçe* 和 *tavşanca* 都曾经是舞者们音乐节目的一部分，1857 年 *köçek* 和 *tavşan* 被禁止表演之后，这两种表演形式被吸收到其他娱乐节目中，例如 *orta oyunu*（民间表演）中的 *oyuncu* 表演。现在，上述风格多只是以协奏的形式来表演，他们中的大多数被作为有各种表演风格参与的循环表演形式中的一部分。

著名的作曲家甚至苏丹都曾经为 *köçek* 和 *tavçan* 进行创作。在许多作品中，有幸留存下来的有 *köçekçe*，这部作品是由苏丹穆罕默德二世时期（1785～1839 在世，1808～1839 在位）著名的作曲家德德·阿凡提（Dede Efendi，1778～1846）[哈马米-扎德·伊斯梅尔（Hammami-zade Ismail）]所创作。

例 5

Nazlı nazlı sekip gider	风情万种，左右跳跃
O güzel ceylan, o şirin ceylan	噢，美丽的小羚羊，噢，迷人的小羚羊
Dönüp dönüp bakar gider	急速旋转，左右顾盼
O güzel ceylan, o şirin ceylan	噢，美丽的小羚羊，噢，迷人的小羚羊
Aldanmaz avlarunaz	她不会轻易上当，也难以轻易追逐
Serkeş olmuş ava gelmez	倔强棘手，也不能追猎
O güzel ceylan, o şirin ceylan	噢，美丽的小羚羊，噢，迷人的小羚羊
Dağlar bana dağlar bana	这高山是我的，这高山是我的
Bahçe sana bağlar bana	这花园是你的，但果园是我的
Kalmışım gurbet ellerde	我不会离开家园
Kimsem yoktur ağlar bana	在那儿没有人为我哀悼
Aldanmaz avlanmaz...[59]	她不会轻易上当，也难以轻易追逐……

在歌谣《我思念那玫瑰花蕾的唇》（*Aldı aklım bir gonca leb*）中赞美了 *tavşan*，这首歌的旋律和歌词可能都是苏丹穆罕默德二世创作的。[60]

例 6
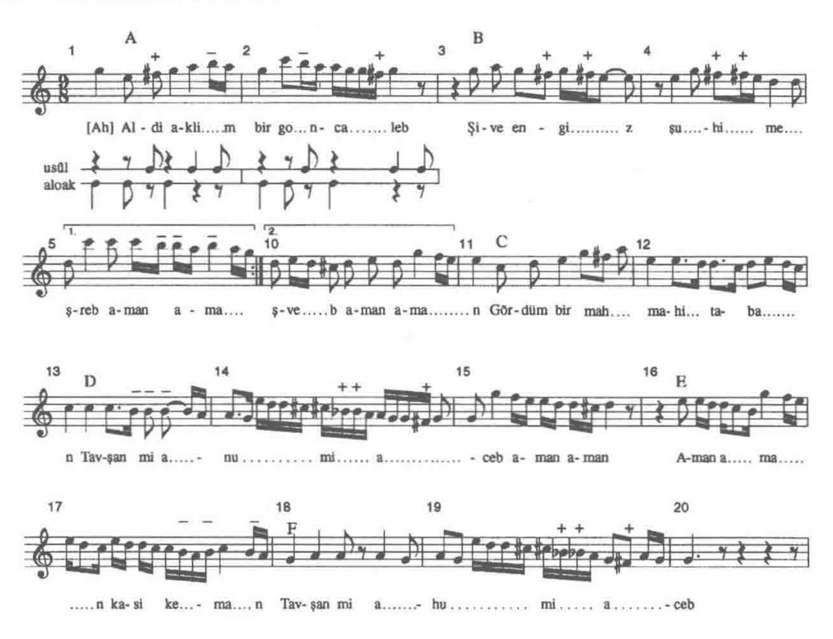
Aldı akım bir gonca leb	我思念那玫瑰花蕾的唇
Şive engiz şuhu meşreb	这风情人儿如此迷人优雅
Gördüm bir mah, mahi taban	我看见那少年如明月般光耀明媚

Tavşan mı ahu mı aceb	如此的 *tavşan*！他的曼妙不正宛若小羚羊，噢，奇迹！
Aman aman kaşi keman	噢，怜悯我吧，弯弓般美丽的眉
Tavşan mı ahu mı aceb[61]	如此的 *tavşan*！他的曼妙不正宛若小羚羊，噢，奇迹！

这两首歌的歌词都属于传统的土耳其民间文学与音乐样式 *türkü*。[62] 另外，*köçekçe*［例 5］所代表的是一种混合样式，其中四行诗节被插入到 *türkü* 中，而其尾韵 xxyx 则属于 *mani* 风格。

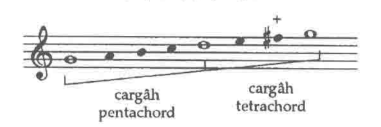
苏丹穆罕默德二世所创作的 *tavşanca* 歌词由三个诗节组成，并伴以三行叠句，其主体诗节的尾韵为 xxy，叠句部分的尾韵为 xyx。这种结构主要来自口头民间诗歌，一种基于强音节(*arsis*)和抑音节(*thesis*)两种形式之间的韵文。在这首 *tavşanca* 中，每一行有八个音节。尽管其传统主题与隐喻的方式受到奥斯曼-土耳其宫廷诗歌的强烈影响，但在这种结构中，其诗化的语言还是相当简洁的。在歌词的配乐结构中，往往一段诗节正好配以一个乐段。

例 7　*Aldıaklım bir gonca leb*[63]

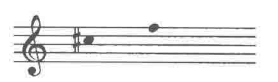


调式素材

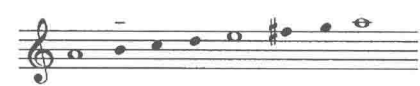
Mâhûr 玛卡姆调式：
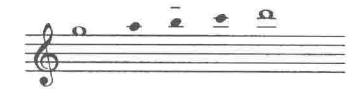


借音：



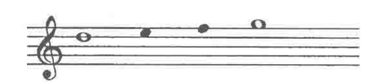
Hüseynî 玛卡姆调式：



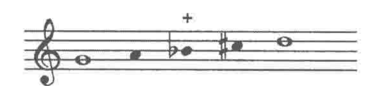
建立在 g2 音上的 *çargah* 五音列



建立在 d2 音上的 *Bûselik* 四音列



建立在 g1 音上的 *Nikrîz* 五音列



说明：当半音音程关系不是平均律的半音关系时，会以（+/−）符号指示出来，升高或降低一个毕达哥拉斯音差。

简 要 分 析[64]

歌词的音乐建立在"*Mâhûr*"玛卡姆调式和"*usûl Aksak*"节奏型之上。[65] *Mâhûr* 玛卡姆调式是以 *çargâh* 五音列（$g^1-a^1-h^1-c^2-d^2$）和 *çargâh* 四音列（$d^2-e^2-{}^{+}f\sharp^2-g^2$）构成，并以下行旋律进行建构起基本形式。其中，*mâhûr* 音（$^{+}f\sharp^2$）音是玛卡姆调式的特征音，它的一个特殊功能是上行导向主音。e^2 与 *mâhûr* 音之间是一个全音，包含九个毕达哥拉斯音差，比平均律全音程大一个微音程（本文以"$^{+}f\sharp^2$"表示）。乐曲运用的基本节奏模型是 *usûl Aksak*，包含九个基本节奏单位和六个拍点。[66] 在音乐的实际表演中[67]，基本的节奏模型分化成不同的变体。*usûl* 具有舞蹈般的特征，由此强化了这种 *tavşanca* 风格的内容与功能。

相关歌词、音乐结构与调式布局

歌词结构	音乐结构	调式布局
第 1 行	A 乐句	*mâhûr* 玛卡姆
第 2 行	B 乐句	*mâhûr* 玛卡姆
"aman aman"	连接片段 1	*mâhûr* 玛卡姆
第 1 行（重复）	A 乐句（重复）	*mâhûr* 玛卡姆
第 2 行（重复）	B 乐句（重复）	*mâhûr* 玛卡姆

“aman aman”	连接片段 2	借音：$C^{\sharp 2}$和 f^2
第 3 行	C 乐句	*Hüseynî* 玛卡姆
第 4 行	D 乐句	*Hüseynî* 玛卡姆，*Nikrîz* 五音列
“aman aman”	连接片段 3	借音：$C^{\sharp 2}$ 和 f^2
第 5 行	E 乐句	Buselik 四音列，*mâhûr* 玛卡姆
第 6 行	F 乐句	*mâhûr* 玛卡姆，*Nikrîz* 五音列

调 式 材 料

上表呈现出歌词的行数与旋律乐句之间 1∶1呼应关系。作品中的每个乐句与连接片段都配以不同的调式材料，除了 D 和 F 乐句以相同的 *Nikrîz* 五声音阶调式材料构成，并以下行旋律片段结束。“aman aman”连接片段将整首乐曲的不同乐句分为三个部分（重复的 A、B 乐句不包括在内），每一部分都包括两行诗句/两个乐句，因此也就取消了主歌与副歌的结构关系；音乐将诗节的最后一行与副歌的第一行链接在一起。歌词对音乐的制约主要在音节方式上，*usûl* 节奏型规定了适合整段音乐环境的节奏进程，并由此支撑着音乐的曲体结构：一个节奏周期由两个 *usûl* 节奏型构成，每一行诗句/乐句有一个节奏周期，节奏周期自身都会超越乐句一个音步，扩展到后半拍。以这种不规则切分音节奏结构为基础，每一诗行/乐句以这种方式被彼此相连，亦即前一个诗行/乐句结束于下一个 *usûl* 节奏型的第一拍上（包括偶尔的缩略或扩张）。

mâhûr 玛卡姆的表演

乐曲的调式布局如下展开：调式特征音 *mâhûr*（$^{+}f^{\sharp 2}$）在音乐一开始就出现（A 乐句，第一个 *usûl* 节奏型，第三个音[1]）。g^2之后是一段在高音区运行的以 *çargah* 五音列而抬升的旋律，这段音乐很快达到整首歌的最高音 c^3（A 乐句，第二个 *usûl* 节奏型中的第二个音）。随着音乐的进行，A 乐句从 c^3下行到 g^2，并在高八度的主音 g^2上终止。B 乐句建立在“*mâhûr*”玛卡姆调子之上，运用 *çargah* 四音列的调式材料，从 g^2开始下行并在 d^2上终止，d^2是“*mâhûr*”玛卡姆调式的音调核心和属音。在 A、B 两个乐句的反复之后，第

（1） 译者注：原文为“second tone”。此处疑为作者笔误，因谱面显示为第三个音。

一个“aman aman”连接片段带来了玛卡姆调式之外单音 $c^{\#2}$ 和 f^2，我们称之为“借音”[68]。第二个连接片段终止于 e^2（即 *hüseynî* 音），这个音一方面是 *mâhûr* 玛卡姆的重属音，同时也是 *Hüseynî* 玛卡姆调式的属音。也就是说，连接片段为之后的转调做好了准备。C 乐句（*miyân*）实现了向 *Hüseynî* 玛卡姆的调性转换。因为这段玛卡姆调式的发展以末音 a^1 为结束，D 乐句（*miyân*）的旋律选择以 *Nikrîz* 五音列的方式回归到 *mâhûr* 玛卡姆的末音 g^1。第三个连接片段再次借用了 $c^{\#2}$ 和 f^2 两个音。E 乐句先后运用临时的 *Bûselik* 四音列，并在结尾呈现出 *mâhûr* 玛卡姆调式的重属音 c^2（*çargâh* 音）。F 乐句在结束了 *mâhûr* 玛卡姆调式的呈现之后，经由 *Nikrîz* 五音列旋律片段（与 D 乐句相比较）再度诠释末音 g^1。

KÖÇEKÇE 和 *TAVŞANCA* 的风格

《我思念那玫瑰花蕾的唇》这首歌，在文献分类中主要归入奥斯曼-土耳其的声乐类型 *şarkı*，[69] 尽管有时它也被归入 *şarkı/tavşanca*[70] 或被视为 *tavşanca*[71]，不过 *tavşanca* 这一术语尚未被清楚界定。在《我思念那玫瑰花蕾的唇》是否归属 *şarkı* 声乐类型的讨论中，有必要对 *şarkı* 以及它的基本曲体形式作出比较：五个诗节的 *şarkı* 诗歌在谱曲时，每四行诗配以一个乐段[见例 1]。每一行被冠以一个专用音乐术语：*zemîn-nakarât*（副歌）- *miyân* - *nakarât*（副歌）[72]。*zemîn* 的一个功能是引出基础的 *mâhûr* 玛卡姆调式，这个调式贯穿于整个 A、B 乐句。在 *miyân* 片段中，基础的玛卡姆调式常常向上转移到更高的音区或转调到其他的玛卡姆调式，并在此形成整首作品的最高音。C 与 D 乐句以及部分 E 乐句均可被视为 *miyân*，即便在 A 乐句的开始就已经达到了最高音（第二个 *usûl* 节奏型），在 *miyân* 中旋律也不再会攀升到这个高点。最后的 E 与 F 乐句，在较低音区回到了基础 *mâhûr* 玛卡姆调式并终止于末音 g^1。这里完全没有副歌（*nakarât*），因为歌词的结构与四行诗 *şarkı* 的结构非常不同。但是，《我思念那玫瑰花蕾的唇》这首歌仍可以被看作是 *şarkı* 创作中更为复杂的变体[73]，它有助于将 *tavşanca* 也包括到 *şarkı* 这个术语中，并将其界定为 *şarkı* /*tavşanca*，正如它被用在伊特姆·鲁吉·云格尔（Etem Rugi Üngör）的 *Türk musikisi güfteler antolojisi*[74] 中一样。

一些学者，如安玛丽·舒密尔（Annimarie Schimmel）观察到在宫廷诗歌中，有一种摇摆于神圣与世俗之间的现象。在我自己关于奥斯曼-土耳其 *şarkı* 类型诗歌与音乐的研究中，试图证实 *şarkı* / *köçekçe* 与 *tavşanca* 两种类型之间某些相同的特征被传承下来，这种特征表现在歌词与音乐之间的

某种摇摆性。一边是传统民间诗歌配以简单的节奏和灵活的形式结构，一边是具有固定结构和规则的高度复杂的奥斯曼-土耳其宫廷音乐，这种摇摆性形成了一种迷人的共生组合。*Türkü* 和 *mani* 从土耳其民间文学与音乐的原生语境中分离出来，与奥斯曼-土耳其宫廷音乐的创作原则相融合，并由此形成了新的形式：*şarkı / köçekçe* 和 *şarkı / tavşanca*。这两种类型的近世表演以及对其视觉和叙事材料的关注，为舞蹈男孩这种现象的研究展开了新的视野，将我关于 17 世纪 *şarkı* 研究引向了一个新的领域，并进一步关注到它从 20 世纪直到今天的各种变体形式。

插图及说明[(1)]**：**



图 1　一个手执响板（*çârpâre*）的 *köçek* 舞者，在乐器的伴奏下起舞，这些乐器包括 2 件 *dâire*，2 件 *ney*，1 件 *rebab* 和 2 件 *kopuz*。《帝国节日之书》（*Surname-i Hümayun*，1582/83 年）。伊斯坦布尔托普卡珀皇宫博物馆（Istanbul，Topkapi Sarayi Muzesi），H 1344。这本书描述了穆拉德三世（Murat Ⅲ，1574～1595 年在位）之子、穆罕默德三世（Mehmet Ⅲ）行割礼的典仪。这次典仪持续了五十多个日夜。在参加者中可以看到来自国外的宾客。这本书包含了画家奥斯曼（Osman）和他的作坊创作的 437 幅细密画。

（1）　译者注：由于文中图像解说不是按照次序排列，因此图像附于文后。



图 2　四位 *köçek* 舞者手执响板（*çârpâre*）和杂耍盘子（*kâsebaz*）。彩笔与墨水画，49.5×36cm，维也纳，奥地利国立图书馆，古抄本 Vindobonensis 8626，对开本第 118 右页（1588～1592）。



图 3　五位带着长丝巾的 *çengi* 舞者。彩笔与墨水画，49.5×36 cm，维也纳，奥地利国立图书馆，古抄本 Vindobonensis 8626，对开本第 117 右页（1588～1592）。



图 4　一位手执响板（*çârpâre*）的 *köçek* 舞者，图片出自《艾哈迈德一世图集（文集）》。艾哈迈德一世（1603～1617 年在位）。伊斯坦布尔，托普卡珀皇宫博物馆（Topkapi Sarayi Müzesi），B. 408。



图5　一位手执响板（*çârpâre*）的舞蹈男孩，图片出自《艾哈迈德一世图集（文集）》伊斯坦布尔，托普卡珀皇宫博物馆，B. 408。

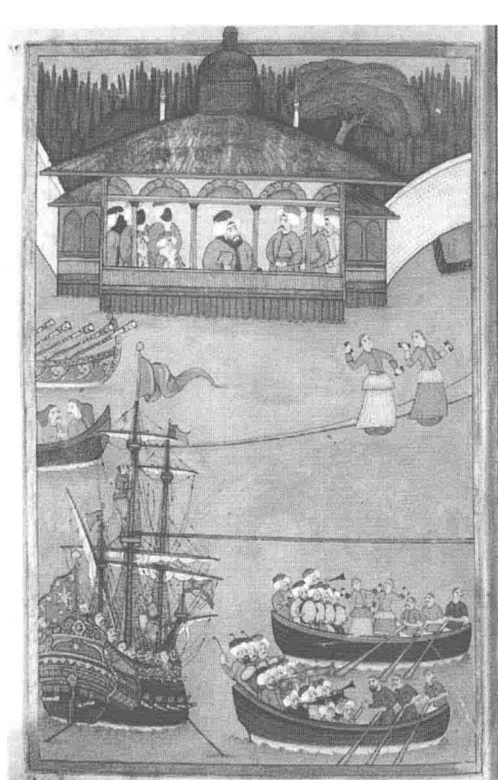
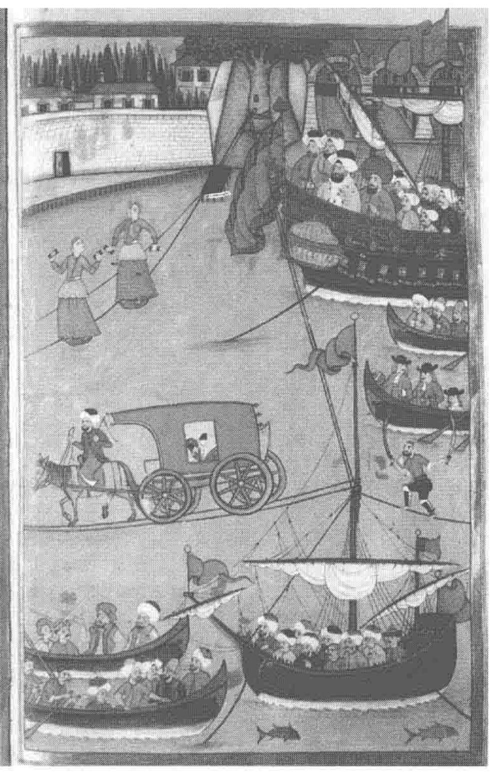



图 6　金角庆典(festivities of the Golden Horn)，艾哈迈德三世苏丹出席并观赏水上的壮观场面，其中包括了 *köçek* 舞者的舞蹈。用于伴奏的乐器包括 4 支 zurna、3 支 boru、miskal、4 支 daîre 和 3 支 davul。出自 *Sur-nama of Ahmed* Ⅲ(一本关于艾哈迈德三世庆典的书)，伊斯坦布尔 1720 年。伊斯坦布尔，托普卡珀皇宫博物馆，A. 3593，对开本 92b 和 93a。



图7 五位手执响板（*çârpâre*）的 *köçek* 舞者和四位 *curcunabaz*（buffon 舞者）。乐器伴奏包括2支 zurna、3支 daîre 和1支 kudûm。出自 *Sur-nama of Ahmed* Ⅲ，伊斯坦布尔1720年。伊斯坦布尔，托普卡珀皇宫博物馆，A. 3593，对开本10左页。

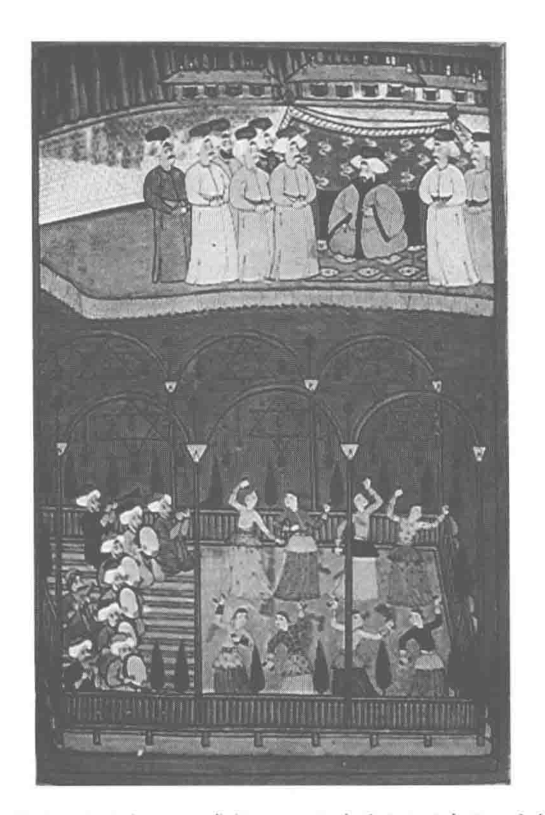


图 8　苏丹艾哈迈德三世观赏舞蹈男孩们在浮台上的表演。其中有八位手执响板(*çârpâre*)的 *köçek* 舞者,伴奏乐器包括 2 支 *zurna*、2 支 *miskal* 和 5 支 *dâire*。出自 *Sur-nama of Ahmed* Ⅲ,伊斯坦布尔 1720 年。伊斯坦布尔,托普卡珀皇宫博物馆,A. 3593。



图9 7人的酒宴伴以音乐娱乐。其中一个歌手拿着书,可能歌词就在其中,两位音乐家演奏弦乐器,第三件乐器置于地毯上(约1584)。彩笔和墨水画,49.5×36 cm (page); 11.5×29 cm (插图)。维也纳,奥地利国立图书馆,古抄本,Vindobonensis 8615, 对开本128右页。



图10 四位sazendeler(女性音乐家)在演奏*zurna*、*miskal*、*tanbûr* 和 *daîre*。Levnî画于1720年。伊斯坦布尔,托普卡珀皇宫博物馆,H. 2164,对开本17b。



图 11　一位手执响板(*çârpâre*)的 *çengî* 少女舞者。Levnî 画于 8 世纪。伊斯坦布尔,托普卡珀皇宫博物馆,H. 2164。

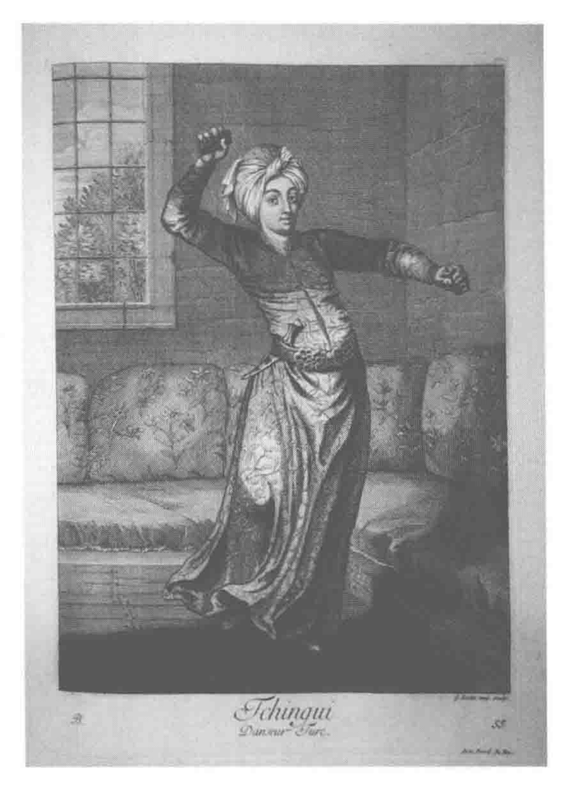


图 12　Gerard Jean-Baptise Scotin (1671～1716)，一位包裹着长巾的 *köçek* 舞者手执响板（*çârpâre*）。雕刻。初版于 Jean Baptiste vanmour，*Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant* (Paris：Basan，1714).



图 13　两位手执响板（*çârpâre*）的女性 *çengî* 舞者和两位手执 *parmak zili* 的 *tavan* 舞者。水彩雕刻：Jean Baptiste Vanmour，*Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant tirées sur les tableaux peints d'aprés nature en* 1707 *et* 1708（Paris：Basan，1714）.



图 14　一个歌舞男子，一旁有演奏 *kemençe rumî* 和 *lavta* 的音乐家在伴奏。18 世纪晚期，伊斯坦布尔大学图书馆，T. 5502。

致　　谢

巴黎"法国国家图书馆"(Biliotheque Nationale de France)和维也纳"Österreichische Ntaionalbibliothek"为本文的写作提供帮助并允许作者从他们的藏品中复制多幅图像,在此向他们致以衷心感谢。在 2001 年 2 月 17～18 日哥廷根大学(Universität Göttingen)举办的 Jahrestagung der Fachgrung 会议上,在 2002 年 9 月 18～22 日明斯特大学(Universität Münster)举办的国际传统音乐学会"传统音乐史料专题研究"小组讨论中,以及在 2005 年 8 月 3～10 日谢非尔德大学举办的第 38 界国际传统音乐世界大会上,所有听过我的论文宣读并提出宝贵批评与建议的同事们,我要向你们表示感谢。同时特别感谢 Zdravko Blažekovi ć非常专业的建议以及对出版工作的协助。

注释:

① Evliya Çelebî/Joseph Hammer-Purgstall, *Seyahatnâme* [about 1650] (London: Parbury, Allen u. Co., 1834), 240.

② Yilmaz Öztuna, *Türk musikisi ansiklopedisi*, (Istanbul: Millî Ečitim Basımevi, vol. I, 1969, vol. Ⅱ, 1974, vol. Ⅱ², 1976), Ⅱ, 53－54; Ismail Kâzim Uz/Gültekin Oransay, *Musiki ıstılâhatı* [1894] (Ankara: Ayyıldız Basımevi, 1964), 44.

③ Wojciech Bobovsky (Ali Ufkî)/ Nicolas Brenner, *Serai Enderum: Residentz zu Constantinopoli die newe Burgk genant sampt dero Ordnung und Gebräuchen* [about 1650] (Wien: Johann Jacob Kürner, 1708), 78; W. Bobovsky / Monsieur de Girardin, *Description du Sérail du Grand Seigneur*, Bibliotheque Nationale de France, MS n. a. fr. 4997, 176－177, in: Metin And, *Dances of Anatolian Turkey*. Dances Perspectives 3 (Brooklyn: Dance Perspectives, 1959), 26.

④ 参见Metin And, *A Pictorial History of Turkish Dancing: From Folk Dancing to Whirling Dervishes, Belly Dancing to Ballet* (Ankara: Dost Yayınlari, 1976), 179－181.

⑤ For example Jacob Salomon Bartholdy, John Cameron Hobhouse, Francois C. H. L. Pouqueville, in: Rudolf Maria Brandl, "Der Hof Ali Pascha's in Jannina und seine Ausstrahlung", *Höfische Kultur in Südosteuropa: Bericht der Kolloquium der Südosteuropa-Kommission* 1988 *bis* 1990, ed. by Reinhard Lauer and Hans Georg Majer. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Histoische 3/203 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994), 205－245; Anastasios Hapsulas, *Informationen über das traditionelle griechische Musikleben in Reiseberichten des* 18. *und* 19. *Jahrhunderts*, Orbis musicarum 13 (Göttingen: Edition Re, 1997).

⑥ 本文的主要参考资料包括: Cemil Demirsipahi, *Türk halk oyunları*, Türkiye iş Bankası Kültür Yayınları 148 (Ankara: Türk Tavin Kuramu Basımevi, 1975); Metin And, *Dances of Anatolian* Turkey; idem, *A Pictorial History*; idem, *Turkish Miniature Painting: The Ottoman-Turkish Period* (Ankara: Dost Yayinlari, 1978); Kurt Reinhard, "Turkish Miniatures as Sources of Mu-

sic History", *Music in East and West: Essays in Honour of Walter Kaufmann*, Thomas L. Noblitt ed., Festschrift series 3 (New York: Pendragon Press, 1981), 143 - 166; Eugenia Popescu-Judetz, "Köçek and Çengî in Turkish Culture", *Dance Studies* VI (1982), 46 - 58; R. M. Brandl, *op. cit*; idem, "Deutsche Reiseberichte des 19. Jahrhunderts als Quellen zur Geschichte der griechischen Volksmusik", *Griechisclie Musik in Europa: Antike-Byzanz-Volksmusik der Neuzeit*. Orbis musicarum 3 (Aachen: Alano, 1988), 107 - 120; A. Hapsulas, *op. cit.*

⑦ "女性化"是指一个男人不断增加的女人气,当一个男人感觉完全像一个女人时,医学上指示为强烈性欲反向感。Willibald Pschyrembel, *Klinisches Wörterbuch, mit klinischen Syndromen und einem Anhang Nomina anatomica* (Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1977), 282. Transl. by D. Klebe.

⑧ 除了已经标明的资料出处,用于奥斯曼-阿拉伯语的阿拉伯字母根据以下著作翻译:Ferit Develliočlu, *Osmanlıca Türkçe ansiklopedik lûgat: Eski ve yeni harflerle* (3rd ed.; Ankara: Millî Ečitim Basımevi, 1978), and James W. Redhouse, *Redhouse yeni Türkçe-čngilizce sözlük / New Redhouse Turkish-English Dictionary* (13th ed.; Istanbul: Redhouse Yayınevi, 1993).

⑨Hans Wehr, *Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart* (Wisbaden: Otto Harrassowitz, 1985), 491.

⑩ Jos van Lent, Hakeem-Uddeen Qureshi and Peri J. Bearman eds., *The Encyclopaedia of Islam* [= EI^2] (Leiden: E. J. Brill, 1995), Ⅷ, 415.

⑪ J. W. Redhouse, *op. cit.*, 677.

⑫ M. And, *A Pictorial History*, 139.

⑬ M. And, *ibid.*, 139.

⑭ C. Demirsipahi, *op. cit.*, 302 - 303.

⑮ A. Hapsulas, *op. cit.*, 101.

⑯ 深深感激 R. M. Brandl 所提供的信息

⑰ 在文献资料中,关于这个术语的起源难以找到统一的说法。在我看来,E. Popescu-Judetz (*op. cit.*, 48)的解释是最有说服力的,他是用古代土耳其语 *Çengî* 来解释 *zil*(这个词亦即铙钹)的词源。

⑱ M. And, *Dances of Anatolian Turkey*, 24; idem, *A Pictorial History*, 138.

⑲ Walter Feldman, *Music of the Ottoman-Turkish Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, *Intercultural music studies* 10 (Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996), 68.

⑳ "Item Rakkas, zum tantzen abgerichtete Paggy. [...] Und werden selbige dergestalt abgericht / daβ sie ihre kleine Trummel oder Päucklein und Castaneten (von denen Türcken Daire, Tschagana, und Tchelpara genant) zugleich schlagen und tantzen können. "W. Bobovsky / Brenner, *op. cit.*, 79. 这三种打击乐器的德语术语不能与波波维斯基给出的本文化术语作比较。其间的差异可能出现在意大利语原文向德语的翻译过程中。

㉑ 关于乐器的描述参见 Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turke* (London: Oxford University Press, 1975), 133 - 134. 这个术语再次出现会使用其本土术语的定义。

㉒ 关于乐器的描述参见 Laurence Picken,同上,第 23 - 24 页,这个术语再次出现会使用其本土术语 *zilli maşa*。

㉓ 关于乐器的描述参见 Laurence Picken，同上。

㉔ 关于乐器的描述参见 Laurence Picken，同上，第 10 页。这个术语再次出现会使用其本土术语：*çelpare*，*çalpara*，和 *çampara*。

㉕ 关于乐器的描述参见 Laurence Picken，同上，第 18－22 页。

㉖ Gültekin Oransay，*Die traditionelle türkische Kunstmusik*（Ankara：Üniversite Basımevi，1964），42.

㉗ "Die Kayser selbsten verlieben sich also in die Paggy / und zwar dergestalt unbesonnen / und schaendlicher weiβ/ daβ sie ihnen gleichsamb als für Sclaven sich selbsten verkauffen：In deme sie dieselben also halden zu ihren Favoriten machen. "— W. Bobovsky / Brenner，*op. cit.*，71.

㉘ "Der ander aber Kulogly genant / so von Constantinopel und sonsten ein Paggy von der Musik / ware hernach sein Musicus und Favorit zugleich. " *op. cit.*，72.

㉙ 舞蹈男孩颇为色情的身体动作令同时代的(欧洲)目击者非常震惊，他们用拉丁文留下了相关的描述。参见 M. And，*A Pictorial History*，145.

㉚ M. And，*Dances of Anatolian Turkey*，31－32.

㉛ *Letters of the Right Honourable Lady Mary Wortley Montague*（London，1767），155－156.

㉜ Börte Sagaster，*Im Harem von Istanbul：Osmanisch-türkische Frauenkultur im* 19. *Jahrhundert*（Hamburg：E. B. -Verlag Rissen，1989），72，76.

㉝ 参见 *EI*²(1965) Ⅱ，210－213.

㉞ 衷心感谢 R. M. Brandl 提供这一信息。

㉟ E. Çelebî/J. Hammer-Purgstall，*op. cit.*，240－241.

㊱ "Die Tavernen und Kaffeehäuser von Constantinopel，Pera und Galata sind mit Tänzern erfüllt，die ihre Kunst für Geld zeigen，und welche die Türken ungemein vergnügen，indem sie ihre Lieblingsleidenschaft darzustellen und zu erregen verstehen，auch die aufreizendsten Begierden selten unbefriedigt lassen. Es sind Knaben，von zehn bis achtzehn Jahren，die meist schön und bunt gekleidet sind；sie lassen ihre Haare lang wachsen，und herabhängen，und die türkischen Liebhaber spielen damit，... " 见 A. Hapsulas，op. cit.，95.

㊲ 参见 F. Devellioǒlu，op. cit.，798；Karl Steuerwald，*Türkisch-Deutsches Wörterbuch / Türkçe-almanca sözlük*（Wiesbaden：Otto Har-rassowitz，1972），652.

㊳ Hans Wehr，*Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart*（5th ed.；Wiesbaden：Otto Harrassowitz，1985），366.

㊴ 参见 Hans Engel，*Die Stellung des Musikers im arabisch-islamischen Raum*. Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 49（Bonn：Verlag für systematische Musikwissenschaft，1987）.

㊵ M. And，*Dances of Anatolian Turkey*，31.

㊶ M. And，*A Pictorial History*，141. Eugenia Popescu-Judetz，*op. cit.*，on Balkans as well.

㊷ *El*²(1996)，IX，353－354.

㊸ 这首诗歌的标题可参阅"Der schöne Kastagnetentänzer"，Richard F. Kreutel，transl.，*Osmanisch-Türkische Chrestomathie*（Wiesbaden：Otto Harrassowitz，1965），76，这首诗的译文请参见 Elias John Wilkinson Gibb，*History of Ottoman Poetry*（London：Luzac and Co.，1905），IV，45－46；Annemarie Schimmel ed. and transl.，*Aus dem goldenen Becher：Türkische Gedichte aus sieben Jahrhunderten*. Veröffentlichungen des Kultusministeriums1550（Köln：Önel Verlag，

1993), 108.

㊹ 这首诗及以下奥斯曼-土耳其诗歌均由 D. Kelebe 翻译为英语。

㊺ "波斯主义"意为诗歌主题的选择、呈现方式以及语言的表达都倾向于一种波斯范式。

㊻ Aber eben dieses Opalisieren... hat im Westen viele Missverständnisse gezeitigt, da keine Übersetzung dieses fein verflochten-glitzemde Gewebe von Symbolen wiedergeben kann, das hinterjedem Wort eines Halbverses oder Verses liegt. Nur Rückert hat den Geist dieser Dichtung recht verstanden."-Annemarie Schimmel, *Mystisdie Dimensionen des Islam: Die Geschichte des Sufismus* (Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 1995), 409.

㊼ 这些译文不应该被视作诗人的创作而是对语词的解释,其目的是为更多的品鉴提供一个指南。本文的写作范畴不允许我们从文学的角度去讨论这个话题,以下关于隐喻和象征的诠释并不想宣称是完善的。从文学角度的相关研究可以参见以下文献:Klaus-Detlev Wannig, *Der Dichter Karaca Oǧlan. Studien zur türkischen Liebeslyrik* (Freiburg im Breisgau: Klaus Schwarz, 1980).

㊽ A. Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam*, 423.

㊾ "在土耳其诗歌中,这可能是第一次对金发美人的描写。"E. J. W. Gibb, *op. cit.*, 46, note 1.

㊿ A. Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam*, 425.

51 诗歌陈述资料的价值相对来说很高。因为歌词的作者也曾是诗的歌者,诗的音乐家和/或诗的作曲家。

52 Y. Öztuna, op. cit. (1974), Ⅱ, 46.

53 缩减版,完整版歌词参见 Suphi Ezgi, *Tanbûrî Mustafa Çavuşun 36 şarkısı* (Istanbul: Hüsnütabiat Basımevi, 1948), 45.

54 这两种风格其歌词和配乐都由四个部分组成。See Kurt and Ursula Reinhard, *Musik der Türkei. I: Die Kunstmusik; II: Die Volksmusik* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984), I, 99-100; 96-97.

55 缩减版,完整版歌词参见 S. Ezgi, op. cit., 18.

56 缩减版,完整版歌词参见 Etem Ruhi Üngör, *Türk musikisi güfteler antolojisi*, (Istanbul: Eren Yayinlan, 1981), Ⅱ, 1079-1080.

57 For further details see Y. čztuna, *op. cit.* (1969), Ⅰ, 353.

58 For further details see Y. čztuna, *op. cit.* (1976), Ⅱ^{2}, 310.

59 缩减版,复印自密纹唱片封套 *Beyatiaraban-Karcıčar Faslı*, Coşkun 610, track 7.

60 Rauf Yekta, ed., *Darülelhan külliyatı* (Istanbul: Pan Yayıncaıhk, 1995), no. 263.

61 缩减版,歌词翻译自 Lalezar CD 录音(歌词没有反复)。将录音中的歌词与 *Darülelhan külliyatı* 中的例子进行比较,可以发觉其差别并不大。CD *Sultan Composers* (Traditional Crossroads CD 4301, New York 2000), track 17.

62 K. and U. Reinhard, *op. cit.*, II, 25.

63 对声乐部分记谱是为了呈现出音乐部分旋律/节奏的进行方式。调子在末音 C 上运行。所增加的器乐前奏与间奏,运用了乐句 A 和 B 的旋律素材;录音包括了第二诗节。参见 CD *Sultan Composers*.

64 以下的简要分析以其核心的玛卡姆理论为基础,这个理论由 Rauf Yekta, Hüseyn Sadettin Arel, and Suphi Ezgi 在 20 世纪上半叶提出,直到最近才在土耳其的大学里被传授。对本文化术语体

系的英文改写参考 Karl L. Signell，*Makam：A Modal Practice in Turkish Art Music*（Seattle：Asian Music Publications，1977）.

⑮ See Y. čztuna，*op. cit.*（1974），Ⅱ，2 and E. R. Üngör，*op. cit.*，I，674.

⑯ Y. čztuna，*op. cit.*（1969），I，25.

67 材料出处参见注 61。

⑱ K. L. Signell，*op. cit.*，68.

⑲ *Darülelhan Külliyatı*，*op. cit.*

⑳ E. R. Üngör，*op. cit.*，I，674.

㉑ Y. čztuna，*op. cit.*（1974），Ⅱ，2.

㉒ K. and U. Reinhard，*op. cit*，I，96.

㉓ 例如在 Subhi Ezgi 提供的 25 种 *şarkı* 类型中，可以被视作第 12 号的一种变体，*Nazarîve Amelî Türk Musikisi*（Istanbul：Hüsnütabiat Basımevi，[1938]，vol. Ⅲ，259－260）.

㉔ E. R. Üngör，*op. cit.*，I，674.

“上海高校音乐人类学 E- 研究院”简介

“上海高校音乐人类学 E- 研究院”由上海市教委主办，依托上海音乐学院在国内外享有盛名的优势，以音乐人类学在中国的发展为主题，从国际语境中的音乐人类学观念和方法、中国视野中的传统音乐声像行为，以及上海城市及长江三角洲地域中的音乐文化三个方面进行研究。在与国际学界广泛交流的学术环境中，建立现代信息化工作平台，与国内外大学和研究机构的著名学者专家联手，整合和优化研究资源和人才，采用独立运营机制，强调学术的基础性、交叉性、前沿性和现实性，立足上海、扎根中国、放眼世界，围绕“中国视野的音乐人类学建设”为目标，开展扎实且具有创新意义的基础研究。

本书提要

本书汇集了 2002—2007 年间 *Music in Art* 曾刊载的部分文章之中译稿，分“上编 - 图像中的乐器叙事”、“中编 - 视觉艺术中的音乐表述”、“下编 - 音乐形象中的文化寓意”三部分，共 26 篇文章。其中，11 篇为乐器研究，涉及乐器起源及传播、文化信仰与交流、消费与社会生活、乐器图像志分类、复制技术与装饰、娱乐与性文化、社会阶层与殖民文化遗迹以及哲学意义与文化象征等；其余 15 篇则分别关注了民居建筑图像中的音乐主题、地域风格的表现方式与象征意义、音乐和谐数学比例的关系、音乐图像及其历史文化语境、崖石刻画与史前人类宗教艺术活动、草图肖像所反映的音乐家性格、圣诗文本和书页图案与音乐表演、货币装帧与音乐政治、收藏爱好与作曲家生活情趣、器皿装饰与音乐神话寓意以及弦乐四重奏的视觉意识形态。

——洛秦


ISBN 978-7-80692-978-0
9 787806 929780 >
定价：110.00元